RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa: e ghe la trovo.

3

MARZO

1953

FRATELLI BOCCA EDITORI - ROMA-MILANO

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno II - Numero 3 - Marzo 1953

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI - ROMA MILANO

Il cinema e gli uomini di cultura

E' chiaro che buona parte del mondo della cultura non ha grande interesse per il cinema, anche se di tanto in tanto qualcuno gli rende omaggio in brevi dichiarazioni promosse dalle riviste specializzate.

Gli intellettuali sembra non si rendano conto della sua importanza, che va molto al di là del fatto artistico: voglio riferirmi a quell'aspetto culturale per cui acquistano significato anche i film più scadenti. Ogni film, infatti, per l'uomo di cultura può costituire un documento di grande interesse (anche un western, un poliziesco, un comico-sentimentale, un giallo-storico) in quanto serve a capire molte cose di una società e del tempo in cui è stato prodotto. Non possiamo concepire ad esempio uno studioso che, occupandosi degli ultimi cinquant'anni della storia tedesca, tralasci di vedere i film più importanti di quella nazione (quanto siano fondamentali a una piena comprensione dello spirito germanico lo dimostra in modo lampante il bel libro del Kracauer «Da Caligari a Hitler»): e così dicasi per gli altri paesi. E' certo che i film italiani hanno contribuito in grande misura a farci conoscere e intendere all'estero, come, per contro, accade a noi coi film americani, inglesi, francesi: due soli film del Giappone ci hanno avvicinato a quel popolo e al suo spirito più di tanti articoli e corrispondenze di giornali. Per formarci un giudizio sull'Unione sovietica e i paesi dell'oriente europeo molto ci servirebbe la visione dei film che colà si producono; i documentari sulla Cina di Mao Tse-Dung ci possono chiarire alcune idee sulle cause della rivoluzione in quel mondo popoloso e sconfinato.

Tutto ciò non perché s'abbia a prendere come verità assoluta quello che si vede sullo schermo, ma per il fatto che anche lo spettacolo più banale e la propaganda più scoperta possono illustrarci ugualmente bene una condizione, un atteggiamento mentale. Va da sé che da quei film che contengano anche valori artistici potremo trarre altre suggestioni e non meno interessanti di ordine tecnico ed estetico, oltre il particolare godimento che ci dà l'arte.

E' dunque evidente che gli uomini di cultura sono fortemente interessati (più di quella grande massa di pubblico che al cinema

chiede soltanto due ore di svago) alla libertà delle visioni cinematografiche: ogni limitazione dovrebbe essere da loro considerata come un ostacolo alla possibilità di conoscenza e di studio e trovarli concordi, a qualsiasi partito o tendenza politica appartengano, nella difesa di un loro sacrosanto diritto.

Il progetto di legge sulla stampa ha commosso l'opinione pubblica perchè letterati, critici, artisti, filosofi, giornalisti han fatto sentire la loro voce e denunciato il pericolo che esso rappresenta, non solo per la libertà di espressione, ma anche per la cultura.

Per il cinema non si tratta di una minaccia, ma di un reale stato di cose; eppure le denuncie della stampa cinematografica, di qualche regista, di taluni circoli del cinema non hanno avuto quella risonanza che ogni uomo pensoso di certi problemi si attendeva. La stessa Associazione per la difesa e la libertà della cultura, di fronte al ripetersi di tanti casi gravi, non ha fatto sentire, che si sappia, la sua voce.

Chi si è indignato, se non i soli cultori del cinema, per la proibizione da parte della censura di film di alto livello artistico come «Le diable au corps», «La ronde» e «A l'west rien de nouveau»? Quali uomini di cultura, anche quelli interessati a conoscere i vari aspetti della vita nell'Unione sovietica per i loro stessi studi, si sono accorti che i film di quel paese sui nostri schermi sono quasi invisibili? Eppure la stessa società distributrice ha denunciato sulla stampa che negli scantinati della censura ne giace un numeroso gruppo da più di un anno, in attesa di un visto o, almeno, di un rifiuto.

A un circolo del cinema di Roma si proibisce di presentare un documentario sulla nuova Cina: i soci protestano, gli altri circoli si uniscono a questa protesta, alcuni critici cinematografici solidarizzano, ma gli altri uomini di cultura tacciono. Non uno storico, non un filosofo, non uno scrittore e neppure un giornalista è interessato a conoscere questo film sulla storia recente di un paese, che ha un'importanza non indifferente negli avvenimenti contemporanei?

Si stenta davvero a crederlo.

C'è un'Italia proibita, che gli italiani non devono conoscere: è l'Italia quale appare in taluni documentari (di notevole valore artistico) bocciati dalla censura perchè deprimenti *in base al criterio morale degli «stracci». E' l'Italia del delta padano e della Ciociaria, l'Italia della Campania e della Calabria, delle città e delle campagne in quegli aspetti che sarebbe sommamente educativo far conoscere a tutti.*

Sappiamo benissimo che lo schermo ha un'enorme potenza suggestiva e che per ognuno di questi film si possono trovare motivi di ordine morale o politico o di pubblica sicurezza per giustificarne la

proibizione; sappiamo benissimo che sui fatti della cultura si innesta spesso la speculazione dei partiti; siamo anche disposti a riconoscere se non la legittimità la fatale tentazione di un governo di mettere al servizio dell'ideologia e degli interessi che esprime tutti i mezzi di cui dispone lo stato: è finita da un pezzo l'epoca in cui si distingueva tra partito e governo e gli organi amministrativi dello stato erano al servizio di tutta la collettività, seguendo le direttive politiche generali nell'ambito delle leggi.

Al contrario di taluni nostri avversari non amiamo nè la demagogia, nè la faziosità e siamo anche disposti a riconoscere che molto si è fatto per dare incremento al nostro cinema e per aiutarne la diffusione all'estero. Questo, però, non ci impedisce di richiamare l'attenzione degli uomini di cultura sullo spirito gretto e pericolosamente partigiano che si manifesta con sempre maggiori limitazioni nei confronti del cinema e delle attività culturali ad esso connesse, limitazioni che non possono essere giustificate sotto nessun profilo.

E' da credere che un film come « Le diable au corps » non avrebbe corrotto nessuno perchè la moralità efficiente propria dell'arte ne riscatta le audacie: cosa che non avviene per i tanti filmetti scollacciati che la censura giudica innocui; come si può essere convinti che la proiezione ai soci di un circolo del cinema de « La vittoria del popolo cinese » non avrebbe spinto l'Italia sull'orlo della rivoluzione o turbato, comunque, l'ordine pubblico. Si può essere certi, caso mai, che sono proprio queste proibizioni a far della propaganda al comunismo in quanto ingenerano il convincimento nel pubblico che quelle quattro o otto o dodici pellicole sovietiche vietate avrebbero la forza di far tremare il mondo.

Si è detto autorevolmente, nel caso de « La vittoria del popolo cinese », che quel film non ha un valore culturale, stabilendo un ben strano e pericoloso precedente: la determinazione da parte della burocrazia di quello che può o non può avere interesse per la cultura, senza rendersi conto che un tale interesse è assolutamente soggettivo, determinato, cioè, dall'angolo visuale da cui ci si pone. Lo stesso « Orlando furioso » può non avere importanza culturale per certi lettori del canto di Fiammetta.

Solo se le proiezioni di un circolo del cinema si trasformano in comizio politico può dirsi che viene a mancare l'interesse e la funzione culturale e in conseguenza giustificarsi la revoca di quelle agevolazioni che sono riconosciute a questi organismi: ma fino a che ciò non avviene è chiaro che dell'interesse culturale del film i circoli e solo i circoli potranno giudicare.

Per tutte queste ragioni ci sorprende che gli uomini di cultura

non insorgano di fronte a un atteggiamento che investe la cultura e la limita in un settore che ci ostiniamo a ritenere importante. Del resto chi può essere sicuro che per analogia domani non si dica che un'opera critica, storica, artistica non ha valore culturale sol perchè non rientra nell'ambito di quella cultura clericale che è stata posta a fondamento delle rivendicazioni di un grande organismo? E ciò con tutte le conseguenze pratiche del caso.

Che gli uomini di cultura, una parte per lo meno, protestando, reagendo al conformismo dilagante, abbiamo timore di apparire comunisti? Non vogliamo crederlo perchè sarebbe assai strano che quegli avversari del comunismo in nome della libertà della cultura e dell'anticonformismo, per tema di fare il « giuoco » di qualcuno, rinunciassero al loro « giuoco », con palese contraddizione. Preferiamo pensare che essi alle cose del cinematografo non diano, poi, grande importanza; ma questo è un torto imperdonabile e perciò vogliamo sperare che il nostro allarme non cada nel vuoto. E ci rivolgiamo anche a quegli uomini di governo responsabili che, forse, non considerando il cinema sotto il profilo culturale, non valutano tutta la gravità dei fatti a cui abbiamo accennato.

L. C.

Il cinema contro la società

I.

Chi va al cinema? Tutti. Chi fa i film? E' meno facile rispondere a questa domanda, tuttavia per quanto riguarda la Francia, propongo una definizione da cui, come sempre accade, la verità sfuggirà in mille modi ma che pur tuttavia dirà l'essenziale, io credo. L'autore del film concepisce se stesso come amico del popolo e nemico della società. Questo rapporto tra un pubblico indefinito e degli autori che vogliono o lusingarlo o distruggere i tabù dei quali è schiavo, può rappresentare la linea fondamentale per qualche riflessione sul cinema e la società.

Il pubblico, dapprima. Non soltanto è « tutti ». Bisogna che sia « tutti ». Non è mai abbastanza « tutti ». Perché il problema del reddito, di quel che si potrebbe chiamare l'economia minimum del cinema, esige che i film siano visti dalla più vasta clientela possibile. Quest'esigenza è imperativa e si fa valere. La situazione finanziaria del cinema francese è pericolosa: è quella di un moribondo che continua a vivere; esula dal mio tema dire perché. In simili condizioni ogni film è un azzardo, e nessun fattore può esser trascurato per renderlo attivo. In altri termini: non bisogna urtare nessuno.

Ma ci sono molte persone, talvolta riunite in organizzazioni, che sono molto suscettibili d'essere urtate. Infine ogni associazione di sindacalisti, d'ex-combattenti, di padri di famiglia, di benefattori, può diventare amica o nemica. Checché ne pensi l'autore (o gli autori) il produttore fa in modo ch'essa diventi amica. Potete immaginare con quali conseguenze. Si può a questo proposito ricordare che in *Candide*, Voltaire distingue prime, seconde e terze conseguenze... Io voglio fermarmi solo alle più frequenti e più importanti.

Quando il cinema rappresenta un prete, ce lo mostra bravo ragazzo, schietto, amico del popolo, possibilmente ex-esploratore. L'operazione, incoscentemente, consiste, quando è riuscita, nel nascondere il prete dietro un tipo umano comune, con qualche mania, straordinaria ma rispettabile (chi non ha le proprie manie?) e vestito di nero. Io credo che in tutto il cinema francese il primo prete che sia stato

anche un prete è il curato di campagna, nel film di Bresson tratto dall'opera di Bernanos. Quel che ho detto del prete vale per gli altri tipi, e se non si vedono dei massoni sullo schermo è perché non è stata ancora trovata la formula del massone buono per tutti.

Contro questo vasto pubblico c'è l'autore. Essi sono reclutati piuttosto tra gli appartenenti ad un mestiere che ad una classe. Veramente per l'autore del film è come oggi per la maggior parte degli scrittori. Egli non appartiene a nessuna classe sociale. Sartre in *Qu'est-ce que la litterature?* ha notato la rottura fra gli scrittori della sua generazione e quelli della generazione precedente. Questi — egli dice citando alcuni nomi illustri — erano dei benestanti. I loro problemi erano nel loro intimo. Invece Sartre e, di fatto, tutti gi scrittori della generazione di Sartre sono tutt'altro che benestanti. La loro rendita è la penna. Essi sono generalmente il prodotto d'una rottura (con la famiglia, l'ambiente, la classe, i funzionari, la provincia). Similmente, con uno spirito talvolta più boheme, gli autori di film, realizzatori o soggettisti. Ma il paradosso consiste nel fatto che molto spesso queste persone senza classe, questi nemici della società sono, in una maniera o nell'altra, moralmente impegnati. Impegnati politicamente o impegnati in quell'umanitarismo che non si crede più autorizzato a tutto ignorare della politica.

Questi nemici della società concepiscono sé stessi come amici del popolo, ma essi hanno il dovere di rivolgersi alla società, vale a dire al maggior numero possibile. Concretamente ciò significa che la loro clientela equivale a ciò che si è soliti chiamare la popolazione cinematografica della Frnacia, cioè ventun milioni di persone disseminate in località d'almeno duemila abitanti. Il cinema, nemico della società, si rivolge alla società. E' questo il mio argomento; gli autori di film, in Francia, sono il Cavallo di Troia con alcuni accorgimenti supplementari.

II.

Vi rendete ben conto che io generalizzo. Ma se vi sono delle commedie innocenti, e dei gialli come dappertutto — e dei vaudevilles — il vaudevilles è il western dei francesi -- e se pur ci sono degli ammirevoli casi speciali (Clair, Renoir, Bresson, Cocteau) tuttavia tale è, ad un giusto livello di dignità, la direttiva principale. Non è forse assurdo paragonare l'autore del film nei riguardi della società, al pastore della nota storiella, nei riguardi del peccato. Egli è « contro ». E' un buon pastore, ma il suo manicheismo rappresenta i suoi limiti. Così il soggettista, che è contro la società, in questo modo radicale e passionale, non perderà il suo tempo a fare della società un ritratto minuzioso, dettagliato, vero.

L'anarchico, infine, non è che il contrario del sociologo. S'intende che quando si tratta di dipingere la borghesia, cioè la classe che, tutto sommato, resta sempre la classe dirigente, la classe che pensa a far sussistere una certa gerarchia tra gli uomini, il soggettista sarà più sbrigativo. Non ha tempo da perdere per descriverla poiché descrivere è guardare, guardare è amare, e infine perché egli è contrario. C'è voluto Jacques Becker e la sua deliziosa commedia *Edouard et Caroline* perché questa capitale lacuna della rappresentazione sociale fosse colmata in modo artisticamente soddisfacente. Tra parentesi se egli ha assunto questo ruolo, lo si deve, forse, al fatto che egli è influenzato meno dei suoi colleghi dallo scetticismo dell'intellettuale francese, ciò che si può spiegare con la doppia ragione che egli non è un'intellettuale e che è un mezzo... anglosassone per via della madre scozzese.

Ma contro l'impazienza dimostrata dal soggettista nei riguardi della società, vediamo la società vendicarsi costringendo il soggettista a non presentare, generalmente, delle relazioni tra i due sessi, che un'immagine convenzionale, per così dire, piatta. Le associazioni dei padri di famiglia e degli ex-combattenti non tollererebbero che fosse altrimenti.

Ci sono, è vero, delle eccezioni che contribuiscono, in un senso serio o frivolo, ad una nostra più aperta educazione. Abbiamo incontrato la giovane moglie del soldato che ne *Le diable au corps* inganna suo marito. Ma c'è voluto l'alibi di un romanzo quasi classico. Abbiamo assistito alla ripresentazione del naturalismo di Maupassant, ma lo spettatore può vedervi soltanto un richiamo — secondo l'espressione inglese — dei « fatti della vita », certamente spiacevole, ma che non turberà più d'un consiglio a stare attenti. Tutto ciò equivale a dire che il soggettista non è riuscito a dare una cattiva coscienza sociale allo spettatore? C'è riuscito, qualche volta, e perfino suggerendo una soluzione positiva come nell'*Ecole buissonière*. Ma è raro che si soffermi a fare opera di suggestione riformista. Egli è « contro » e, tutt'al più, spera per il meglio in avvenire. E' il campo dell'attacco frontale. Campo che va dal messianismo generico sudetto, alla disperazione assoluta, alla testimonianza gratuita sull'impossibilità in cui si troverebbero gli uomini di vivere in società, sull'orrore di vivere cui si condannano gli uomini tra di loro. Infatti questa tendenza giansenista esiste in Yves Allegret in modo spiccato ed in Jean Anouilh. Nel rappresentare l'ineluttabile orrore sociale di cui l'individuo è vittima, questi autori, potrebbe dire un teologo, rendono omaggio indirettamente al peccato originale.

Al centro di questo campo, senza dubbio v'è Jacques Prévert, poeta. La sua influenza è capitale. Non come poeta.

Come tale egli canta un'aria originale d'apparenza facile che scoraggia i discepoli e non produce che degli imitatori. Dubito che abbia una « scuola ». Quanto all'idea che lo muove, essa è assai diffusa e non è nuova: e cioè che i poveri hanno ragione. François Coopée e Victor Hugo, tra gli altri, l'avevano illustrata prima di lui. Naturalmente, come ogni poeta autentico egli ha il minimo di talento (e certamente molto, molto di più) necessario a conferire originalità alla canzone. Egli ha inventato l'aria, un'aria melanconica e generosa, un po' semplice, ma tratta dal profondo del cuore. Un'aria che è più che accordata al colore del momento: che ne ha anzi modificato il colore. Insomma egli ha applicato il concetto formulato da Jean Prevért a proposito di Stendhal, che consiste non nel fare versi antichi su pensieri nuovi, ma versi nuovi su pensieri antichi. E' notevole che questi versi nuovi resistono alle vicissitudini delle mode.

E' noto quanto la sua fortuna è singolare. Egli è poeta come Jourdain è prosatore, ma contrariamente a Jourdain non si meraviglia su se stesso. E' veramente la voce della fama che, con onde sempre più larghe come quelle prodotte da un sasso gettato in acqua, l'ha consacrato, senza suo concorso, celebre quasi suo malgrado. I suoi poemi ciclostilati e diffusi come circolari hanno fatto la gioia dei ritrovi di giovani — dei ritrovi dei giovani laici, beninteso — ed è stato necessario lo zelo paziente d'un amico per riunirne un certo numero e portarlo all'editore.

In tutto ciò — e tutti i suoi amici lo confermeranno — vediamo Prévert comportarsi quasi come un santo (non bisogna ripeterlo). Vediamo anche, fin dall'inizio, un certo colore francese della sua epoca riconoscersi ed identificarsi in Jacques Prévert. Il prodigioso successo librario — egli è il solo poeta popolare dopo Anna de Noailles — conferma il fenomeno. Ma esso si è cristallizzato prima della guerra. Dopo, ha scritto molto di meno, vive ritirato con sua moglie e sua figlia ed ignora i locali esistenzialisti. Una guerra è passata. Ebbene, pur essendo meno personaggio pubblico che mai, egli è tuttavia entrato ancor più profondamente nella coscienza comune; anche la pubblicazione di *Spettacle*, la sua terza raccolta di versi, che è mille cubiti al di sotto della prima, quella che era intitolata *Paroles*, e che sotto certi aspetti è negativa, non mi pare che abbia diminuito in nulla il suo pubblico nè l'affettuoso rispetto che abbiamo per lui. Credo anche che una gran parte dei suoi ammiratori siano dei cattolici, benché egli abbia messo il loro Papa al centro della sua visione satirica del mondo. E' un fatto: la Francia ama Jacques Prévert e perciò, credo paradossalmente che egli non abbia influenza. Voglio dire come poeta.

Come cineasta, al contrario, è semplice. Regna. Non c'è altro scrittore in Francia che sia stato come lui all'origine d'un più gran numero di film importanti, e questi film s'identificano con l'idea che gli stranieri si fanno del cinema francese, e forse della Francia. *Quai des brumes, Le jour se lève, Drôle de drame, Les enfants du paradis* sono anzitutto opere nate dalla sua penna, ed ho citato solo le più conosciute, quelle che s'avvalgono anche del talento visivo di Marcel Carné. Ma occorre aggiungere le *Crime de M. Lange* e *La partie de campagne*, realizzati da Jean Renoir; *Aubervilliers* da Elie Lotar; *Remorques* e *Lumière d'été* da Jean Grémillon; *Sortilèges* da Christian Jacques; e per suo fratello Pietro qualche farsa. Ho dimenticato alcuni titoli che mi sembrano aggiungere poco al credito di questo autore circondato da un giusto alone di gloria.

Non è mio scopo entrare nell'analisi delle ragioni che hanno stabilito la superiorità narrativa di Jacques Prévert, se non per dire che egli è un prodigioso inventore di storie, favole e scenette, come sanno tutti i suoi amici, e che la loro raccolta arricchirebbe Hollywood per alcune decadi. Anche Damon Runyon sembra una anemica sorgente in confronto di questo torrente. Ma infine Henri Jeanson, per esempio, con cento volte meno talento inventivo, ha scritto quanto Prévert per il cinema. La sua importanza è d'aver scoperto l'uovo di Colombo.

Non è questa, nella mia intenzione, una riserva maligna, ma al contrario uno dei più alti elogi che si possono conferire ad un autore. Perché scoprire l'uovo di Colombo equivale ad affermare, a creare ciò che voleva essere, e creare ciò che vuol essere mi sembra esattamente l'opera del genio. Creare, nel senso letterale della parola, è fare dal nulla, è la funzione di Dio (e per Dio s'intenda Dio, o la figura retorica chiamata Dio). L'uomo al quale è dato tutto, non crea; non può scoprire; quando un uomo scopre quel che aspettavano gli altri uomini questi dicono che egli ha del genio. Almeno dovrebbero dirlo.

Il genio di Jacques Prévert — limitato, certamente, ma incontestabile — è d'aver trasferito sullo schermo, cioè per il maggior numero possibile d'ascoltatori, i valori stessi della sua poesia, la cui semplice idea motrice è, come s'è visto, che i poveri hanno ragione. Idea familiare per i francesi dopo i *Miserabili*. Ma Hugo pensava che il progresso avrebbe polverizzato la miseria. Jacques Prévert, suo erede in larga parte, scrive nel secolo successivo in cui si conosce meglio l'atroce effetto delle grandi concentrazioni urbane e proletarie; inoltre, scrivendo per il cinema, si rivolge al maggior numero possibile di spettatori e li commuove, attraverso un regista e degli attori, con mezzi più diretti. Aggiungete il talento. *Le jour se lève* è una tragedia mentre i *Miserabili* sono un melodramma, la cui intensità drammatica si dis-

solve nella poligrafia. Naturalmente non metto a confronto le due opere e Prévert riderebbe di tale confronto: propongo soltanto un parallelo perché mi sembra chiarificatore.

III.

La materia sociale di Jacques Prévert è esattamente quella proposta dallo schema marxista. Questo non vuol dire che Prévert sia comunista. Occorrerebbe il più ingenuo cacciatore di streghe per trovare in lui una adesione partigiana a termine d'un ragionamento specioso, articolato su assimilazioni e paragoni. Ma egli è nemico giurato del presente aspetto del mondo, il cui cerimoniale, ai suoi occhi, sarebbe sufficente a testimoniarne l'ignominia. Non fa distinzione: coloro che dànno cannoni ai bambini s'assimilano a coloro che dànno bambini ai cannoni: i vescovi, i generali, i diplomatici, i grandi capi industriali, lui li convoca tutti, come ben sapete, al suo festino di cacciatore di teste, cioè al massacro.

Una simile anti-Bibbia è d'uso comune per gli individui, sia per quanti la prendono sul serio, sia per quanti la usano per igiene. Tuttavia non si vede bene quale Stato, senza vescovi, né generali, né diplomatici, né proconsoli, potrebbe trarre vantaggio. Non si vede neppure quale propaganda potrebbe farsene una regola di condotta ed onore. In verità quest'uomo di rivolta è un imbarazzante alleato per qualsiasi rivoluzione. Tale è l'anarchico Jacques Prévert. Ma all'anarchico s'accoppia l'uomo della solidarietà con gli umili (come malamente direbbe Coppée), con i proletari (per parlare virilmente). Il contrario di un solitario, di un egoista, di un intellettuale.

Egli non è dunque anarchico che nella misura in cui è radicale nel senso inglese della parola. Nella misura in cui egli riprova e condanna tutto l'ordine esistente delle cose, nella misura in cui lancia delle bombe che sono dei giuochi di parole: « ceux qui pieusement, ceux qui copieusement » (letteralmente: in modo pio, in modo copioso; intraducibile n.d.t.). Ma quest'anarchico ama il suo prossimo purché gli sembri degno d'amore, purché sia povero. Ascoltate:

« Do del tu a tutti quelli che amo
anche se li ho visti una sola volta
Do del tu a tutti quelli che si amano
anche se non li conosco ».

Così da un punto di vista, che non dipende dall'anilisi economica e non dipende nemmeno, forse, dall'osservazione sociale, e che è il punto di vista del cuore, Jacques Prévert raggiunge e ricopre lo schema manicheo del marxismo. Non v'è per lui, e non vi potrebbero essere che due partiti e l'anarchia consisterà nello spossessare quello

dei ricchi al fine di rimettere a quello dei poveri l'ordinamento intero della creazione. Perché questo è il centro della questione.

Se Jacques Prévert fosse provvisto di quei pieni poteri che Jean Giraudoux si attribuiva in ipotesi nel 1939, non so cosa farebbe e forse non lo sa nemmeno lui, ma i poveri non diventerebbero ricchi se non di gioia e di libertà, la ricchezza materiale essendo una tara, e gli uccelli verrebbero a posarsi nelle loro case dove non ci sarebbero più gabbie. L'iconografia di San Jacques Prévert è simile a quella di San Francesco d'Assisi, e i due santi hanno anche l'umiltà in comune. Jacques Prévert comincia un suo poema con questo grido semplice, ma sconvolgente:

« Ho imparato molto tardi ad amare gli uccelli ».

Come ben vedete è molto difficile non amare Jacques Prévert. E' difficile pure non sentire la sua poesia — quella almeno che, senza che lui l'abbia voluto, fa passare il surrealismo nel linguaggio corrente come la pubblicità fa passare Matisse e Picasso nei manifesti. — Sarebbe il poeta laureato della IV Repubblica se la sua dignità e la sua rettitudine naturali non lo mettessero al riparo d'ogni riconoscimento ufficiale. Il vanto pubblico che è il suo è quindi cosa naturale e se il cinema lo motiplica è una cosa fortunata perché il cinema francese aspettava delle storie ispirate da una filosofia comune al carpentiere ed all'amatore d'uccelli.

IV.

Vedete già che il cinema francese, nell'ipotesi, che io credo giusta, in cui sarebbe meglio caratterizzato da Prévert piuttosto che da qualsiasi altro autore, non è affatto realista. La pittura della società è tutto il realismo del cinema, ma Prévert non ha alcuna cura di dipingerla nella realtà. Ciò che egli rappresenta è lo schema marxista e lo dipinge con colori francescani. Ma uno schema che divide la società in due partiti irriconciliabili, anche se dipinto in quel modo, non offre che una materia drammatica molto scarsa. Intervengono allora le figure delle carte da gioco. Se si esamina la psicologia dei personaggi di *Quai des brumes*, per esempio, si crederà che è quella dei personaggi delle carte da gioco, e la loro avventura, quella che l'oroscopo attribuisce al re di cuori, al fante di quadri, alla regina di picche, ecc. E' il mondo intimo del poeta, e il poeta stesso si ispira, si potrebbe dire, il più delle volte senza saperlo, al fondo comune della tragedia universale.

Non credo d'andare troppo in là. Dopo tutto la tragedia universale si può tradurre in termini di carte da gioco, e tutti sanno che Lady Macbeth è la dama di picche. Può accadere che il poeta cinema-

tografico così premunito possa scrivere, in effetti, una vera tragedia e sarà il caso, per esempio, di *Le jour se lève;* può accadere che scriva soltanto un melodramma e sarà il caso, per esempio, di *Les portes de la nuit.* Il rischio di cadere nel melodramma è molto minore quando si prende il partito preso contrario, quello di Cesare Zavattini, che è per il cinema italiano press'a poco quello che Jacques Prévert è per il cinema francese. Zavattini scrive in maniera del tutto esterna, con l'umiltà del reporter. La sceneggiatura ideale consisterebbe per lui — cito l'essenziale — in una specie di pedinamento del prossimo in cui tutto forse sarebbe prevedibile ed in cui tuttavia tutto sarebbe rivelazione.

Il confronto fra questi due punti di vista mi sembra utile per chi voglia enucleare un'estetica sociale del cinema, perché da tale confronto deriva tutto il resto. I personaggi del film *Quai des brumes* che, come abbiamo detto, sono usciti dalle carte da gioco, si muovono in un porto che potrebbe essere Le Havre ma che è costruzione ideale, che è un porto nordico spersonalizzato, che è un vestito fatto da uno scenografo per una storia scritta da un autore. Vedete *Ladri di biciclette* o *Umberto D.* Sono storie di tutti i giorni, girate nelle strade della città. Non importa che esse comportino una parte importante di scene costruite in teatro perché sono scene impersonali che scompaiono da se stesse nei confronti della loro finzione e della trama. Gli attori sono degli sconosciuti e noi ci interessiamo alla loro storia perché essa è — possiamo crederlo — la loro come il destino del passante è soltanto suo. Infine questo ladro di biciclette e quest'impiegato in pensione hanno una ben precisa posizione nei riguardi della società. Uno dei due film è un film sulla disoccupazione, l'altro sull'insufficienza delle pensioni! Mentre i personaggi di Prévert vivono ai margini, o sono sospesi in una « terra di nessuno » e il processo che il loro destino ci spinge a fare alla società è del tutto esteriore.

E' dubbio che un simile processo possa mai esser vinto ed io credo che Prévert sia profondamente pessimista. Gli eroi di *Quai des brumes,* un disertore ed un'orfana, sono, in partenza, le vittime designate della società. Il loro amore non li salverà dalla delinquenza che li circonda. Il disertore ucciderà il tutore della ragazza che voleva abusare di lei; potrà imbarcarsi prima che la polizia scopra il cadavere; ma, appena il battello lascia il porto, è ucciso da un pregiudicato.

Le jour se lève presenta un caso ancor più appassionante. Il destino disgraziato che pesa sull'eroe — non più un disertore, ma un operaio — dipende, in gran parte, dall'incapacità in cui si trova di fronteggiare una situazione più forte di lui, perché non ha amici né modo di spiegarsi. L'isolamento sociale in cui è tenuto il proletario

è qui dipinto con una forza forse insuperata. Entra in tutto ciò una specie di giansenismo che ha fatto scuola.

Ho attribuito qui a Prévert dei racconti che egli ha adottato e che erano in origine di un altro autore (*Quai des brumes* di Mac Orlan; *Le jour se lève* di Jacques Viot). Ma dipende dal fatto che questi due film hanno uno stile comune che deve molto a chi li ha adattati allo schermo, come lo dimostra il suo apporto ad altre opere. Jacques Prévert non è ottimista se non quando evade dalla convenzione del realismo. Il suo ottimismo non riferendosi più alla condizione umana, l'autore ha ogni libertà di proporre alla nostra fantasia una favola edificante che è l'inverso della favola classica, ma che la riassume perfettamente. Vi si vede una pastorella respingere le proposte d'un cattivo re e sposare, negli ultimi metri del film, uno spazzacamino che è stato più volte oggetto dei suoi sogni. E' il soggetto del miglior disegno animato realizzato in Europa e che purtroppo non si vedrà prima di qualche mese.

V.

In opposizione a Jacquec Prévert vi sono alcune testimonianze che, contrariamente alla sua, celebrano l'uomo ben piazzato, la società felice e stabile. Tra la produzione di questi ultimi anni ne vedo tre di qualche risonanza: l'ammirevole *Farrebique* di Georges Rouquier; *Jofroi*, saporita favola provenzale di Marcel Pagnol; *Tabusse* che si svolge nelle Cevenne protestanti, tratto da una raccolta di novelle di André Chamson. Questi tre film, significativamente, celebrano delle comunità rurali.

E' il caso di domandarsi se dare ragione ad Alain, che credeva nella loro saggezza, oppure a Sartre che crede nella superiorità dell'ottica cittadina. Io sono del partito di Alain. Ma è sicuro che, escluso Clair, la maggior parte degli autori francesi di qualche rilievo ci propongono d'essere infelici in città; ed è anche sicuro che il loro pessimismo, anche quando è dissimile da Prévert, ciò che capita spesso, vive nella tradizione della quale egli è il creatore.

Alcuni, certamente, sono delle semplici constatazioni e superano ogni commento. Così quando Bunuel, prima della guerra, mostrava degli Spagnoli vivere — in questo secolo — come nella preistoria. Constatazione, anche, ampliando il senso della parola, il film di Jacques Sigurd e d'Yves Allégret intitolato *Manèges*, in cui il male assume il nome di lucro e di spirito di carriera spinti fino alla prostituzione nel matrimonio. Ma l'accusa della società può, in autori poco dotati e in altri autori, quand'essi fanno un sistema dei loro scritti, condurre, per gusto della tesi e del preconcetto, ad un'insop-

portabile romanticismo. Si tratta di dimostrare, termine per termine, come in un teorema, l'ignominia della società e la purezza degli eroi che si raccomandano allo spettatore per mezzo d'una personale purezza, quella dell'amore o quella della giovinezza.

Alcune opere ambiziose sono nate da questo principio e spesso esse sono piene di qualità, ma rovinate disgraziatamente dall'essere l'espressione d'una tesi, o almeno d'un partito preso. *Jeux interdits* è basato sul confronto tra i fanciulli ammirevoli e i genitori scandalosi; *Deux sous de violettes* mostra l'eroina — e si dice che la sua avventura traduce la biografia di Monelle Valentin, che è la moglie di Jean Anouilh — in preda all'ignominia di ex combattenti decorati e di figli detti di famiglia. *Une si jolie petite plage* fa d'un trovatello il giocattolo di una dama matura. *Les amants de Vérone*, in cui Jacques Prévert e André Cayatte liberamente hanno trasferito Romeo e Giulietta all'indomani della caduta del fascismo, hanno dei bei gridi, di cui alcuni non indegni di Shakespeare, e delle belle scene. Ma non era forse indispensabile che i nemici politici degli autori vi fossero insultati continuamente.

Lo stesso manicheismo, che se è buono per la propaganda non lo è altrettanto per l'arte, costituisce una delle debolezze delle *Portes de la nuit*. In questa prospettiva *Casque d'or*, un film che amo ed apprezzo moltissimo, non ci guadagna. Poichè quest'autore non sa rappresentare degli apaches; con degli apaches ha fatto degli eroi, secondo lo schema d'una operazione letteraria recente e già celebre (Jean Genet e i suoi personaggi analizzati da Sartre). E naturalmente è possibile che un apache abbia molte scuse e che la società debba assumersi il suo peccato; ma non è sicuro che il cinema, in cui molto deve essere dato in partenza, sia il luogo ideale per questo genere di operazioni di transfert.

Queste operazioni raggiungono invece il loro apogeo quando André Cayatte enuncia la conclusione che coronerà senza dubbio la sua trilogia; *Justice est faite; Nous sommes tous des assassins; L'affaire Seznec*. E cioè che l'assassino è la vittima della società.

VI.

La missione essenziale del cinema francese risiede forse nel processo nell'accusa della società. In ciò essa non è molto differente da quella di Charlie Chaplin. Essa è basata sulla sopravvivenza continua del partito farisaico, per intraprendere contro di esso una battaglia senza uscita, sempre necessaria.

Il cinema francese, di tanto in tanto, ricorda che nessun'opera è mai compiuta, e nei suoi momenti migliori contribuisce a turbare

i sonni del mondo. Esporta dei microbi. Dice che vi sono sempre delle Bastiglie da prendere. Gli capita d'inventarne? Forse ne inventa meno di quanto si è tentati di credere.

Certamente ci sono dei vecchi coperti di decorazioni, pronti ad abusare del candore d'una fioraia; dei trovatelli nutriti, come dice Dickens, d'acqua salata e di bastonate; dei disertori le cui intenzioni sono oneste (di cui uno in prigione in questo momento); degli apaches dal gran cuore. Credo anche molto volentieri che l'assassino è spesso vittima della società. Lo spiacevole è che tutto ciò sia scritto nello stile delle favole della legge, e raccontato per mezzo d'immagini, talvolta belle ma cieche.

Gli è che le intenzioni precedono l'opera e spesso la uccidono, prima che essa abbia preso corpo. Il partito preso, la convenzione, l'abitudine negano la virtù dell'avversario. Non ci sono più sentimenti che a tesi. Sarebbe futile accusare Jacques Prévert d'aver generato una discendenza indegna del suo genio. Ma è sicuro che il melodramma dei cattivi romantici, come Dennery, ha trovato per suo mezzo e suo malgrado, una continuazione dell'irrealtà. La debolezza del cinema francese è d'essere terribilmente irrealistico, di una irrealtà figlia dell'astrazione. Ritrova forza toccando terra, cioè quando il suo messaggio s'incarna.

Capita allora che ci commuova perchè, dal momento che noi identifichiamo il prossimo, proviamo per esso una solidarietà. Alcuni dei migliori film francesi sono di questa scuola, in cui la rivolta conduce la speranza. *A propos de Nice*, del grande Jean Vigo, mette in piena luce tutto il ridicolo e tutta l'odiosità dell'ozio mondano. E' uno dei più puri gridi di rivolta che vi siano stati. Getta le sue prove in faccia allo spettatore, ma forse con tanta gioia quanta amarezza, ed è un film spiccatamente sano. La speranza nasce qui dal talento stesso dell'autore, dall'insoffocabile simpatia che proviamo per lui, dalla nostra adesione al suo punto di vista.

Il film del grande Malraux sulla guerra di Spagna è senza dubbio non completamente riuscito, tra le altre ragioni perchè è stato fatto nelle condizioni più disagevoli, e del resto non è compiuto. Ma vi rimane la sequenza in cui i partigiani portano il cadavere di due dei loro attraverso la costa della montagna ed è come la messa in marcia della rivolta, ed un momento degno dei grandi momenti del cinema sovietico. Questo film è intitolato, giustamente, *L'Espoir*. Credo giusto dire ch'esso trascende il dettaglio della politica. Credo che si possa dire altrettanto del documentario d'Elia Lotar su *Aubervilliers*, questo sobborgo lebbroso della periferia parigina. Non è un gran film, ma vi si sente, con prove concrete, la terribile eloquenza

2

della miseria come si sente, con altrettante prove concrete, in *A propos de Nice* la terribile eloquenza della vanità mondana. Il sentimentalismo di Jacques Prévert vi trova una giustificazione commovente in questo commento, musicato da Joseph Kosma, laddove si dice:

> *« Cari bambini dei proletari*
> *Cari bambini della miseria*
> *Cari bambini del mondo intero!* »

Non si tratta più di sapere se lo schema marxista sia ancora valevole (e per conto mio penso che guadagnerebbe ad approfittare d'alcune rettifiche). Né se le propagande han ragione (ed ogni propaganda ha probabilmente torto, compresa quella che in nome del marxismo, spinge all'occasione la opportunità elettorale fino ad occuparsi del destino del piccolo proprietario). Si tratta di vedere se la rivolta conduce alla speranza. E se Jacques Prévert invoca i cari bambini di tutto il mondo, Jean Renoir gli risponde qualche anno dopo. Anche lui crede all'amore del prossimo — in termini cristiani, tuttavia, mentre Prévert rimane ostinatamente ostile ad ogni richiamo religioso —; anche lui sa che il prossimo è di tutti i paesi e di tutti i colori; lui pure sente che i problemi del secolo sono quelli del mondo intero. Aveva appena terminato il *Fiume* ed i *Cahiers du cinéma* gli avevano consacrato un numero speciale, per il quale egli scrisse poche righe il cui tono semplice ridicolizza ciò che si chiama la critica cinematografica, e terminava con queste parole:

« Ho sentito crescere in me il desiderio di toccare con mano il mio prossimo che io vagamente credo essere oggi quello di tutto il mondo. Delle forze avverse forse alterano il corso degli avvenimenti. Ma io sento nel cuore degli uomini un desiderio, non dirò di fraternità, ma più semplicemente d'attenzione. Questa curiosità resta ancora in superficie, come nel mio film; ma è meglio che nulla. Non siamo ancora arrivati alla fase dei grandi slanci; ma entriamo nella fase della benevolenza. I miei compagni ed io sentivamo ciò nell'India stessa durante i brutti giorni nei quali indiani e maomettani si trucidavano. Il fumo delle case incendiate non soffocava la nostra fiducia. Pensavamo soltanto che questi uomini erano in ritardo sul loro tempo ».

Jean Quéval

(Traduzione di L. Solaroli)

Il colore nell'arte dell'operatore

Per sua natura, il cinema è in notevole misura un'arte figurativa: senza l'immagine sulla pellicola non esiste opera cinematografica. L'immagine cinematografica è quella forma che sostanzialmente determina la realizzazione delle intenzioni dell'intero film.

Ma la soluzione figurativa del film non va separata dal suo fondamento drammaturgico. L'operatore realista sviluppa e approfondisce le immagini create dall'autore della sceneggiatura e dal regista, utilizzando nel far ciò tutti i mezzi dell'arte e della tecnica che gli sono proprie. L'essenza ideologico-artistica del film viene portata allo spettatore dall'immagine ed essa nasce dal lavoro dell'operatore.

Non capire quale posto occupi l'arte dell'operatore nella creazione di un film significa non comprendere la funzione dell'immagine nell'arte cinematografica.

L'insufficiente elaborazione teorica di tutta una serie di problemi della cinematografia spiega la confusione che si nota nei giudizi di taluni cineasti circa il carattere dell'arte dell'operatore e circa il legame dell'operatore stesso con gli altri autori del film.

Ogni artista pensa la propria opera in base al materiale proprio al rispettivo genere artistico.

P. Ciaikovski scriveva: «...mai l'idea musicale nasce in me altrimenti che nella forma esteriore che le corrisponde. In tal modo, io invento l'idea musicale nello stesso momento della strumentazione. Di conseguenza, quando ho scritto lo «Scherzo» della sinfonia, me lo immaginavo esattamente come Voi l'avete ascoltato. Esso non è pensabile altrimenti che come un «*pizzicato*» eseguito. Se lo si suonasse altrimenti, perderebbe tutto. Sarebbe un'anima senza corpo; la sua musica perderebbe ogni interesse» (*Sottolineato da me.* - *L. K.*) (1).

Anche il pittore che abbia in gestazione un'opera, pensa ai mezzi specifici ed alla tecnica che la faranno nascere, e se la immagina

(1) P. I. Ciaikovski, *Corrispondenza con N. F. von Me* rick, M., 1934, t. I, pag. 236.

coi colori che risulteranno sulla tela, ossia secondo il materiale proprio alla pittura.

Il materiale dell'operatore cinematografico, autore dell'immagine cinematografica, è dato dalla pellicola, dalla luce, dai filtri, dai processi fotochimici, ecc. Da questo punto di vista, l'opinione abbastanza diffusa che la soluzione fotocromatica di un film possa esser trovata o predeterminata attraverso inquadrature preliminari, non regge alla critica.

I tentativi di accostarsi alla raffigurazione cinematografica solamente dalle posizioni di arti come la pittura e la grafica non hanno mai portato né porteranno a scoprirne l'essenza.

Un'importante peculiarità distintiva della raffigurazione cinematografica è data dal fatto che l'esposizione è limitata nel tempo e dipende dalla lunghezza del brano di montaggio, mentre l'opera pittorica può venir contemplata per un tempo illimitato a seconda del contenuto del quadro, dell'interesse che vi si porta, della capacità di percezione dell'osservatore, ecc. Pertanto l'operatore, nel costruire ogni singolo quadro, deve trovare una soluzione per cui lo spettatore in un determinato termine di tempo possa percepirne il contenuto, possa percepire il quadro stesso come una parte dell'azione in atto, in quanto ogni quadro è soltanto un anello della catena del montaggio e del soggetto.

La nostra cinematografia, grazie all'alto sviluppo della scienza e della tecnica sovietiche, negli ultimi anni si è arricchita di un nuovo mezzo d'espressione artistica: la raffigurazione cinematografica a colori. E' solamente nei lavori dei cineasti sovietici che il colore ha trovato un'applicazione giusta, autenticamente artistica.

Nel cinema a colori, come pure in altri campi, i nostri operatori sovietici hanno seguito un proprio itinerario di sviluppo, che differisce in linea di principio dagli itinerari dell'arte cinematografica borghese con le sue ricercatezze formalistiche, estetizzanti.

Sin dai primi passi compiuti nel cinema a colori essi, infatti, hanno direttamente collegato il fattore dell'espressività del colore con il lato ideologico-stilistico del film. Il colore è diventato un fattore attivo, operante, destinato a perfezionare ulteriormente la forma figurativa dei nostri film.

Sin dai primi passi della conquista del colore è sorta tutta una serie di punti di vista, discutibili o semplicemente falsi, circa i principi dell'organizzazione della raffigurazione a colori.

Uno degli errori fondamentali è dato dalla tendenza di trasfe-

rire il centro di gravità dalla soluzione in chiaroscuro ad associazioni cromatiche in superficie realizzate mediante la luce diffusa; e quest'errore può definirsi « paura della luce ». Un altro errore abbastanza frequente sta nella voluta tendenza a limitare la chiarezza e la ricchezza del colore degli oggetti ripresi; è, per così dire, una « paura del colore » che porta ad un impoverimento della gamma cromatica. Simili tendenze sono in contraddizione con i compiti ideologico-artistici generali che si pongono all'arte cinematografica realista.

Con l'introduzione della raffigurazione a colori la tavolozza dell'operatore si è notevolmente ampliata. Il colore ha conferito immense facoltà artistiche aggiuntive. E, d'altra parte, nessuna possibilità, nessun principio della costruzione dell'immagine in bianco e nero ha perduto il suo significato e la sua pregnanza.

L'arricchimento che si può ottenere con nuovi mezzi espressivi deve essere effettivamente tale, e non già una sostituzione di un mezzo con un altro.

Nell'immagine in bianco e nero la riproduzione della spazialità delle forme veniva risolta su una prospettiva lineare e col chiaroscuro, cioè mediante gradazioni e contrasti di toni nero-bianchi, che rendevano il volume e le qualità plastiche dell'oggetto ripreso.

Il chiaroscuro non perde affatto il suo significato nell'immagine cinematografica a colori, bensì svolge la medesima funzione svolta nell'opera di pittura ed è la base del suo colore. Pur entusiasmandoci per il chiaroscuro di Rembrandt, pur rendendo il dovuto all'arte di questo che fu veramente il più grande « pittore della luce », noi non dimentichiamo l'importanza del colore di Rembrandt, il caratteristico tono rembrandtiano.

Ogni ombra in natura, essendo conseguenza di un'assenza di luce proveniente da una fonte diretta, raccoglie facilmente i più piccoli riflessi delle superfici illuminate degli oggetti circostanti e ciò sotto forma di riflessi cromatici illimitatamente vari per tono e intensità. Un isolamento totale dell'oggetto o di una sua parte da ogni illuminazione supplementare reca inevitabilmente con sè (in questa o quella misura) una perdita della forma o del colore propri al dato oggetto, per cui ne consegue anche una diminuzione della sua « riconoscibilità ».

Pertanto, nella pratica della costruzione dell'immagine cinematografica a colori, in dipendenza dal compito artistico che gli si pone, l'operatore, illuminando gli oggetti che si trovano nel quadro o scegliendo in natura l'orientamento del sole, il tempo della ripresa e

valendosi della sotto-luce con tempo coperto o anche sereno, risolve fra gli altri compiti figurativi anche quello dell'illuminazione delle ombre.

Nel lavoro sul film a colori gli operatori realisti, perfezionando la loro arte, debbono instancabilmente osservare il movimento del colore nelle condizioni di un'autentica illuminazione naturale, e ciò nelle situazioni più diverse: dagli interni delle abitazioni, delle fabbriche, delle officine sino agli spazi ampi dei prati, delle nuove autostrade, delle città socialiste, ecc. Come un pittore, coll'aiuto del pennello e dei colori, crea sulla tela le sfumature, i riflessi cromatici desiderati, così l'operatore può ricrearli coll'aiuto dell'illuminazione a colori, uno dei principali metodi di costruzione figurativa del film a colori.

L'illuminazione a colori è una parte integrante della soluzione cromatica complessiva del quadro, della scena e del film intero.

Nel film *Miciurin* e, in particolare, nella scena della conversazione di Kalinin con Miciurin, sullo sfondo di un tramonto luminosamente arancione, era del tutto opportuna l'applicazione dell'illuminazione arancione dei visi degli attori. Qui l'operatore non cercò solamente l'unità cromatica (soluzione cromatica del quadro), ma anche di rendere la verosimiglianza di un dato effetto, e cioè dell'effetto dell'illuminazione dei visi degli attori coi raggi del sole che tramontava. In questo caso, l'uso della luce bianca allo scopo di dare una fedele resa fotografica (riproduzione del colore normale della luce della pelle) avrebbe dato un effetto falso per la data situazione e inevitabilmente lo spettatore avrebbe veduto un'illuminazione « cadavericamente azzurra » a causa del contrasto coi toni arancione predominanti nel quadro.

Nel film *La caduta di Berlino* c'è una scena in cui Aleksei, in preda al sentimento amoroso, tormentato dalla gelosia e da dubbi interiori, si reca sul fiume. La sua pura, bella anima si fonde collo spazio dell'ampio fiume russo; egli cerca una via d'uscita ai propri sentimenti. La bellezza, il fascino della natura in quelle poetiche ore del tramonto seducono nella loro immediatezza e nella loro semplicità che canta la vita, come belli sono i sentimenti di quell'uomo semplice. All'intensità emotiva di questa scena ha cooperato notevolmente la sua soluzione cromatica, l'illuminazione aggiuntiva con luce arancione. Insieme ai vari effetti naturali, ciò ha favorito la scoperta dello stato d'animo del personaggio.

In relazione al trattamento fatto dal regista a questo o quell'epi-

sodio, l'operatore può portare la risonanza del colore ad un determinato grado di convenzionalità o anche di grottesco. Così è stato in una serie di scene de *La caduta di Berlino*, che mostravano il campo nemico.

Ecco, per esempio, la sala dei ricevimenti nella Reichskanzlei. Hitler riceve gli ambasciatori stranieri. In questa scena abbiamo cercato di mostrare la cadaverica freddezza di quell'ambiente sontuoso e il vuoto interiore di quei mostri umani.

I riflessi azzurri, a volte turchini, associandosi alle pareti brune dell'interno, secondo la nostra intenzione dovevano creare la impressione di una vita raggelata in se stessa, dell'angoscia, dello squilibrio spirituale. E questo tema cromatico fu da noi gradualmente sviluppato di scena in scena allontanandoci dalla riproduzione comune, generalmente invalsa, del colore degli oggetti, dei visi, delle figure. Verso la fine del film, nelle scene in cui si mostra la definitiva disfatta di Hitler, noi portiamo la risonanza cromatica a combinazioni dei colori locali freddi assolutamente prive di vita.

Alla fine del film si vede la medesima sala di ricevimento della Reichskanzlei che affonda in una torbida penombra. Il freddo raggio violetto, quasi a presagire gli avvenimenti successivi, è un ponte *sui generis* per il passaggio all'ultima fase della « risonanza morta »: il matrimonio celebrato sotto terra, sostanzialmente già nella tomba. Le candele nuziali, che oscillano come luci mortuarie, il colore verde-cadavere dei visi dei « bravacci » e del seguito conchiudono il ritratto di quei cadaveri viventi.

E, nonostante la soluzione grottesca del colore, la scena non esce da una trattazione realistica: il colore ha aiutato a mettere in luce il contenuto e ha intensificato l'azione emotiva della scena.

Il colore generale dell'episodio, le scene del film nel suo complesso non vengono in nessun modo determinati dalla soluzione cromatica delle singole inquadrature; il colore generale è dato solamente dalla combinazione delle scene attraverso il montaggio e in base al loro significato. Il contenuto di un dato episodio viene percepito dallo spettatore nell'ambito dell'impressione ricevuta dall'episodio precedente. L'avvicendarsi delle inquadrature nella struttura data al film dal montaggio dà la possibilità di percepire la serie figurativa delle inquadrature come un'unica inquadratura. E ciò si riferisce in piena misura alla costruzione cromatica dell'episodio, della scena e del film nel suo complesso. Si intende che con questo non si menoma il significato del colore della singola inquadratura. Al contrario, la preci-

sione della sua soluzione da parte dell'operatore, nel processo di ripresa diventa, tanto più necessaria quanto maggiore è il significato della soluzione cromatica della data scena.

Durante la ripresa (sia di interni come di esterni) l'operatore determina la soluzione cromatica, « l'intensità del colore », tenendo conto di tutti gli elementi che compongono la scena, sulla base del posto che essa ha nella drammaturgia del film ed in relazione al trattamento del regista.

La messa in scena, trovata insieme al regista, determina la scelta dei piani in cui verrà girato l'episodio. Il tipo di piano non è affatto indifferente alla soluzione dei compiti figurativo-artistici. Il fatto stesso di cambiare il piano, ossia di mettere in rilievo una parte del complesso, determina sotto molti aspetti anche i compiti dell'illuminazione e del colore inerenti alla data inquadratura. Mettendo in rilievo i primi piani e i mezzi primi piani, noi in certo qual modo « ritagliamo » una parte del piano generale già risolto dal punto di vista della luce e del colore.

Ogni inquadratura cinematografica può esser considerata come una composizione di singole superfici in bianco e nero e a colori. E sempre l'operatore « ritaglia » questo o quel settore dal piano generale, risolve in modo nuovo anche il colore della nuova composizione mantenendo però un legame colla soluzione cromatica precedente.

Nel film *L'indimenticabile* 1919, nella scena intitolata « La casamatta degli esplosivi », il piano generale della casamatta, risolto sul contrasto fra le mura grige e le lampadine segnaletiche di colore acceso, viene sostituito nel corso dell'azione dal primo piano di Scibaiev sullo sfondo della parete grigiastra. Per conservare in questo caso un legame colla soluzione cromatica precedente è apparso necessario illuminare la parte dello sfondo disposta più vicino alle lampadine con una luce rossa, facendo cadere dei riflessi rossastri anche sul viso dell'attore.

Per trovare la giusta forma figurativa realistica l'operatore deve tener conto di tutte le condizioni della combinazione ottenuta col montaggio, condizioni determinate dai compiti del soggetto dell'episodio: lunghezza del pezzo di montaggio, dinamica interna dell'inquadratura, soluzione cromatica del piano totale, presenza eventuale di una « luce dominante », e così via. L'inquadratura, essendo solamente un elemento dell'andamento della scena, esige, come abbiamo già detto, un determinato legame figurativo coll'inquadratura prece-

dente, e ciò osservando soprattutto l'unità della luce e del colore. Nel corso delle combinazioni di montaggio delle inquadrature separatamente riprese, ogni superficie in luce (specialmente la superficie degli oggetti più importanti dal punto di vista del soggetto, e che vanno ricordati) deve per la sua chiarezza e il suo colore rivelare una certa unitarietà in tutta la catena di montaggio dell'episodio.

Ma, a causa della loro dinamicità, molti elementi dell'inquadratura cinematografica, cadendo sotto l'influsso di differenti fonti luminose, mutano la loro intensità luminosa (con luce bianca) o la loro intensità cromatica (con illuminazione a colori); ciò può complicare il montaggio delle inquadrature in base ai fattori figurativi fondamentali: la luce e il colore.

Costituiscono un'eccezione i casi in cui consapevolmente si rompe l'unità di luce e colore in relazione ad un preliminare corso drammatico dell'episodio. Faremo un esempio tratto dal film *Miciurin*. Miciurin lavora alla scrivania alla luce di un abat-jour verde. Dalla porta spalancata si intravede un'altra stanza ove muore sua moglie. Questa stanza è illuminata da una lampada rosea. Quando Miciurin si alza, l'intensità luminosa e cromatica del suo volto diminuiscono fortemente e, al momento in cui passa nella stanza della morente, sul suo volto appaiono riflessi e toni ardenti, d'angoscia, gettati dalla luce della lampada. Queste modificazioni cromatiche e d'illuminazione sono servite in questa scena ad esprimere le trasformazioni dello stato emotivo di Miciurin.

L'operatore del film a colori non riproduce freddamente la realtà, ma sceglie creativamente quel che gli serve: alcune cose egli sottolinea, altre obnubila, cercando di raggiungere con mezzi di chiaroscuro, compositivi e cromatici il riflesso realistico della realtà.

L'operatore-artista deve imparare dalla vita l'armonia e l'originale combinazione dei colori nel loro movimento e mutazione, giacchè egli ha a che fare con una raffigurazione dinamica. Il passaggio delle masse cromatiche da uno stato all'altro, il cambiamento del loro « equilibrio cromatico », del tempo e del ritmo — tutto ciò dev'essere oggetto di continue osservazioni da parte dell'operatore.

Al centro dell'attenzione dell'arte sovietica sta l'uomo nella sua attività costruttiva. Perciò l'operatoare, come gli altri autori del film, deve dedicare tutte le sue possibilità creative, tutti i mezzi della sua arte al principale dei compiti: la creazione dell'immagine del personaggio del film.

Con l'introduzione del colore la funzione e l'importanza dell'operatore nel raffigurare l'uomo sono notevolmente aumentate. Il ritratto a colori è, in confronto a quello in bianco e nero, più vicino alla vita e richiede un trattamento più realistico. Di frone all'arte dell'operatore si pone il compito di portare sino allo spettatore il lavoro dell'attore, creatore dell'immagine, in modo ancor più completo ed espressivo. Il mezzo fondamentale del lavoro dell'operatore sul primo piano del viso dell'attore è sempre il chiaroscuro, che dà la possibilità di mostrare le più sottili sfumature della recitazione.

E' naturale e del tutto legittima la tendenza dei nostri migliori operatori ad utilizzare tutta la ricchezza dei procedimenti espressivi, ed in primo luogo quelli plasticamente più espressivi. Agli operatori sovietici dev'essere estranea ogni limitazione delle possibilità artistiche, limitazione che fa cadere l'artista in balìa delle teorie formalistiche, come, ad esempio, la teoria dell'illuminazione « senza ombre », quale miglior tipo di illuminazione per il film a colori. Né appare giustificata la ragione addotta da simili « teorici », e cioè che alcuni pittori raggiunsero una notevole espressività nei ritratti senza ombre. Nella raffigurazione pittorica, che è statica, l'assenza di un chiaroscuro fortemente accentuato può venir compensata dall'esattezza della soluzione cromatica, da un'accentuazione del disegno, dalla generalizzazione degli elementi necessari o da altri mezzi espressivi tipici per la pittura. La raffigurazione dinamica propria del cinema si ottiene riproducendo il movimento del chiaroscuro, delle masse cromatiche, cioè con effetti non consentiti alla pittura.

Senza chiaroscuro il volto umano è morto, non ha movimento. I muscoli mimici del viso, illuminati con luce diffusa, si perdono in una superficie piatta, non appaiono, non dànno allo spettatore l'impressione della vita del viso; solamente il gioco mimico più aperto riesce palese e cioè i forti movimenti della bocca, dei sopraccigli, degli occhi. Il movimento sottile degli altri muscoli resta assolutamente impercettibile allo spettatore.

Del tutto inammissibile sarebbe considerare questa soluzione come una specie di stile figurativo universale del film. Ciò porta ad un impoverimento della rappresentazione dei personaggi senza metterne in rilievo lo stato emotivo, senza accentuare i loro complessi stati di animo. Con una simile impostazione figurativa, gli eroi positivi interpretati dai nostri ottimi attori possono apparire allo spettatore come individui privi di passione, indifferenti. La loro vita interiore, lo stato d'animo, riflessi dal gioco dei muscoli mimici del viso, non appaiono e non pervengono allo spettatore.

Ne consegue forse che l'illuminazione « senza ombre » debba es-

sere in genere esclusa dall'arsenale dei mezzi figurativi dell'operatore sovietico? No, essa può e dev'essere applicata in quei singoli casi in cui favorisce la soluzione del compito artistico. Per esempio, mostrando le figure di uomini ottusi, che reagiscono debolmente a questi o quegli avvenimenti, potrà riuscir utile usare una simile luce « piatta ». L'illuminazione « senza ombre » del viso di un attore talvolta viene suggerita anche dai casi in cui si riprendano volti di attori anziani che interpretano parti di giovani. L'uso di questo metodo in tal caso dà la possibilità di creare cogli sforzi congiunti dell'operatore e dell'attore una galleria di cine-ritratti che mostrano il moto del tempo, l'invecchiare dell'uomo.

Il film *Miciurin* abbracciava un notevole periodo di tempo della vita del grande scienziato: circa cinquant'anni. Così, coi mezzi propri dell'operatore, rinunciando gradualmente al predominio della luce diffusa, abbiamo cercato di ottenere una soluzione figurativa del ritratto dell'eroe su una gamma in chiaroscuro sempre più intensa. Un simile mutamento nella caratterizzazione dell'illuminazione (corrisponde all'incirca a sette tappe di invecchiamento) coincideva pienamente con un altro fondamentale compito artistico d'ordine drammaturgico: quello di mostrare come coll'età sempre più si rinsaldasse la fede del grande scienziato e pensatore nella propria opera e si temprasse la sua volontà di realizzare i suoi geniali progetti. Ciò diede all'operatore il diritto di applicare nei ritratti di Miciurin una gamma di toni che per contrasto andava intensificandosi.

Riprendendo questo o quel primo piano, l'operatore deve chiarire a se stesso le peculiarità della maniera di recitazione dell'attore, le sue facoltà mimiche e plastiche, e metterle in luce nel modo più completo mediante i mezzi della propria arte, in primo luogo la luce.

L'operatore del film a colori, determinando la corrispondente ubicazione, intensità e sfumatura delle fonti di luce a colori, trasmette i cambiamenti di riflessi colorati sul viso dell'attore, rafforzandoli o abolendoli consapevolmente a seconda di quel che gli detta il compito drammaturgico. Perciò per l'operatore è indispensabile la conoscenza dell'anatomia plastica del volto umano, nonché lo studio dei fondamenti dell'arte dell'attore. In singoli casi è necessario abolire queste o quelle qualità mimiche, che son proprie al volto dell'attore ma gli impediscono di esprimere plasticamente un determinato momento psichico del personaggio. Non bisogna, tuttavia, per questo dimenticare la soluzione cromatica e in chiaroscuro della scena in generale.

Il lavoro sul ritratto cinematografico è reso più complesso dal fatto che l'attore si muove, cambia posizione della testa, e insieme a ciò, naturalmente, muta anche il carattere della distribuzione della

luce e dell'ombra sul suo viso. Perciò l'operatore deve diligentemente seguire le prove eseguite dall'attore, deve fissare durante di esse nella propria memoria le posizioni fondamentali della testa dell'attore, i necessari raccordi, l'orientamento dello sguardo, ecc.

Sovente nella ripresa occorre limitare i mutamenti di posizione della testa in primo piano onde riprodurre quel movimento delle masse luminose e cromatiche che mettono in rilievo le caratteristiche più salienti della figura del personaggio.

Ciò talvolta suscita obbiezioni fra i produttori cinematografici: essi ritengono che l'operatore non debba « ostacolare » il lavoro dell'attore limitandone i movimenti. A noi sembra però che simili obbiezioni non siano serie. Solamente attraverso le ricerche congiunte del regista, dell'operatore e dell'attore può esser trovata e ricreata sullo schermo la figura del personaggio nel suo pieno valore. Per questo è così necessario che l'operatore conosca bene l'arte dell'attore e lo sviluppo del personaggio stesso. L'operatore deve stabilire coll'attore un contatto, una reciproca intesa già durante i provini e le prove preliminari affinché le limitazioni nella ripresa dei primi piani, dettate dalla soluzione figurativa, non ostacolino il lavoro complesso dell'attore.

Risolvendo i problemi della costruzione cromatica di ogni singola inquadratura in quanto anello della stessa catena del montaggio e del soggetto, l'operatore deve ricordare quale influenza esercitano lo sfondo e gli oggetti circostanti della messa in scena o degli esterni sul viso dell'attore, così come esso apparirà allo spettatore. Se l'azione dell'episodio ha luogo in una stessa località, sempre nello stesso ambiente, tutti i fattori figurativi, operanti nelle inquadrature dell'operatore, devono mantenere l'unità di forma, di illuminazione, di colore. Il colore del volto dell'attore nel film d'arte deve essere sempre lo stesso in tutte le inquadrature dell'episodio. Non si tratta di copiare naturalisticamente il colore della pelle del volto dell'attore, ma dell'unità cromatica delle inquadrature.

Vi sono, è vero, dei casi in cui paricolari mutamenti delle condizioni di luce nell'episodio sono previsti dallo sviluppo del soggetto; per esempio, quando l'attore si viene a trovare in un'altra situazione, in un altro ambiente, su un nuovo sfondo, ecc., e quando il movimento dell'oggetto di ripresa — l'attore — si combina con un concomitante movimento della macchina. Può servire da esempio la ripresa in movimeno di un attore che esca dalla messa in scena di un'abitazione illuminata dall'interno da luce artificiale, passando nella messa in scena d'un giardino, dove l'operatore ha inscenato una « luce lunare ».

Ma, nella maggioranza dei casi, nella pratica di ripresa dei film,

le singole inquadrature che costituiscono un episodio devono mantenere l'unità luminosa e cromatica.

Il vecchio concetto di « colore dell'inquadratura », preso a prestito dalla pittura e inteso come colore di una raffigurazione statica, deve cedere il posto ad un nuovo concetto di « colore dinamico dell'inquadratura ». Sia per l'operatore, sia per il regista è assai importante rendersi conto di questo nella loro opera, ricordando che il movimento è la base della rappresentazione cinematografica del reale.

E perciò noi, pur essendo assolutamente favorevoli ad ogni tipo di preliminare preparazione dell'operatore alla soluzione dei compiti cromatici del film, tuttavia pensiamo che la ripresa cinematografica sia in se stessa per l'operatore il momento decisivo dell'atto creativo, il momento in cui l'operatore conclude artisticamente tutto il lavoro preliminare. Durante la ripresa, l'operatore trova le soluzioni compositive e cromatiche decisive, quelle che, attraverso la costruzione della scena, dell'episodio, e della singola inquadratura, determinano tutta la costruzione figurativa del film.

Abbiamo cercato di porre in luce una serie di problemi del lavoro dell'operatore nel film a colori.

Non riteniamo d'aver definitivamente risolto questi problemi. Risolverli è possibile solo attraverso gli sforzi congiunti di molti operatori, poiché nel lavoro sul film a colori l'esperienza personale di ciascuno di noi è insufficiente e le conclusioni potrebbero essere soggettive.

Noi dobbiamo ripensare i nuovi aspetti dell'arte dell'operatore nel film a colori e, sulla base di una generalizzazione dell'esperienza, determinare le tesi teoriche che appaiono necessarie per lo sviluppo di tutta l'arte cinematografica sovietica.

L. Kosmatov

Note

Problemi della "filmologia"

La filmologia ha un brevissimo periodo di vita autonoma ma molti suoi problemi non sono sorti oggi. Si può invece dire che soltanto oggi alcuni di essi hanno acquistato una grande importanza scientifica ed un imponente valore nella vita sociale. Molti scritti precedenti, dal 1910 *all'ultimo dopoguerra, ne hanno fatto maturare l'ingresso tra le nuove scienze. Sarebbe certamente interessante raccogliere le documentazioni fornite da tutti coloro che con le loro ricerche e con i loro scritti l'hanno portata alla sua sistemazione attuale. Ma il pensiero nostro, come sempre, si rivolge di preferenza al futuro e a quanto la filmologia può dare ed ai problemi che si aprono per essa allo studioso.*

Alla conferenza internazionale di Knokke - le - Zoute svoltasi nel 1949, *alla quale erano convenuti scienziati di fama, e soprattutto psicologi, si riconobbe quale oggetto centrale di studi della filmologia la situazione creata dal film negli spettatori e cioè le reazioni del pubblico e le condizioni in cui queste si attuano.*

La conferenza formulò un primo inventario di problemi filmologici da trattare, che si trova riprodotto nella Revue internationale de Filmologie (Tome II°, 1949), *nella quale si trova pure riportata una serie di proposte di ricerche da parte di Michotte, e di molti psicologi belghi, francesi e inglesi.*

Rivolgendosi la filmologia alla collettività degli Spettatori essa non può peraltro trascurare gli effetti sui singoli. E, siccome singoli e collettività sono legati fra di loro da un rapporto indissolubile di ciclicità, nasce l'imbarazzo della precedenza da dare all'uno o all'altro tipo di fenomeni.

Sotto un certo aspetto la precedenza spetterebbe allo studio degli effetti del cinema sulla collettività perché molti di essi appaiono evidenti solo quando il film si svolge di fronte ad una raccolta di persone. Per di più, in conseguenza dell'intensificarsi dei fenomeni filmici nella collettività, è solo attraverso all'azione del cinema su vaste masse di spettatori che educatori, sociologi, psicologi, uomini politici

sono stati presi variamente dall'interesse per il cinema quale mezzo di trasformazione sociale.

Poiché tuttavia nella collettività non si ritrova mai nulla che non si riscontri, sia pure solo in traccia, nel singolo, per quanto il singolo di continuo si plasmi sulla collettività, a me sembra che anche nel campo filmologico agli effetti del cinema sul singolo si debba dare la precedenza.

E' quindi solo per via riflessiva che l'attenzione viene deviata dai fenomeni più appariscenti all'anilisi degli effetti del cinema sui singoli.

Quando poi nell'affrontare quest'ultima sorta di problemi si dà la precedenza ai loro aspetti fisiologici, il pensiero del ricercatore soggiace alle influenze della tradizione dell'ipotesi dualistica di un corpo e di un'anima, le cui attività sono contrapposte le une alle altre ed egli dimentica quell'unità personale inscindibile così evidente per la quale i fatti psichici non si svolgano se non uniti a fenomeni organici. In realtà si è sempre quindi di fronte a fenomeni totalitari che abbracciano tanto quelli fisiologici quanto quelli psichici e cioè, se si vuole così chiamarli, psico-fisiologici.

Al momento attuale l'attenzione sui cosiddetti effetti fisiologici del cinema è stata risvegliata dagli elettroencefalogrammi, cioè dai segni delle variazioni di potenziale elettrico dell'encefalo e delle varie sue parti. Ma anche altri problemi, prevalentemente fisiologici, sono menzionati dal ricordato inventario e concernono la distribuzione della luce sullo schermo, la visione in rilievo, i battimenti (flicker).

Evidentemente essi sono anche fenomeni psicologici e tendono ad accentuare tale aspetto della problematica filmologica che va elevandosi dai problemi percettivi, a quelli del livello dell'intelligenza, al senso della realtà.

Alcuni di essi sono qui sotto elencati:

— *La percezione degli spazi.*
— *L'identificazione degli oggetti e dei luoghi nel tempo e nello spazio.*
— *Lo stabilirsi della continuità dell'azione.*
— *L'impressione della realtà.*
— *La memoria del film.*
— *I sentimenti dello spettatore rispetto alla durata di una sequenza.*
— *Il tempo nelle realizzazioni filmiche.*

a) *la simbolizzazione del tempo;*

b) *l'espressione dei sentimenti di tempo nell'azione del film.*

La funzione dei tempi accelerati e rallentati.

— *Il problema della continuità, dell'unità del racconto filmico.*
— *Il problema della proiezione.*
— *Le reazioni e le attitudini dello spettatore dopo il film.*

— Lo studio dei procedimenti utili per ottenere dei significati e degli effetti di carattere emozionale.

— La distribuzione dei chiarori sullo schermo e intorno allo schermo.

— Le reazioni di fatica o di malessere causati dalla proiezione.

— Studi delle reazioni elementari dello spettatore.

Nelle proposte di ricerche avanzate da singoli psicologi che si trovano nello stesso fascicolo della rivista menzionata sono in parte ripetuti gli argomenti elencati nel questionario ma acquistano un particolare e diverso rilievo. Così, attraverso il Prof. Michotte di Lovanio, i temi della comprensione del film, del senso di realtà, della proiezione con riferimento agli oggetti, ai personaggi, agli avvenimenti.

Jean Paulus, dell'Università di Liegi, insiste anch'egli sulla ricerca delle ragioni della imitazione perfetta e allucinante che la proiezione filmica a volte offre.

Il Prof. J. Colle, dell'Università di Lovanio, si trattiene elencandole, sulle reazioni organiche degli effetti filmici (modificazioni dell'elettroencefalogramma, modificazioni viscerali, mutamenti della frequenza respiratoria, variazioni del metabolismo, mutamento dell'attività ghiandolare).

Il Prof. P. Fraisse, condirettore alla Ecole des Hautes Etudes a Parigi, propone lo studio dei « flash » per dare allo spettatore una visione fugace del soggetto dell'azione, e infine quello dell'effetto della distanza dello schermo dallo spettatore.

Il Prof. R. Zazzo, condirettore egli pure dell'Ecole des Hautes Etudes, invita a occuparsi dell'influenza del livello mentale sulla comprensione del cinema.

Lo psicologo D. W. Harding di Londra, richiama a sua volta l'attenzione sull'età mentale, sulla maturità degli interessi, sulle reazioni individuali e sociali nei films comici e sulla confusione fra realtà a finzione.

Anche un altro psicologo inglese, il Prof. F. C. Bartlett di Cambridge si preoccupa del problema dei diversi effetti delle proiezioni statiche e dinamiche, dei diversi effetti nelle persone di film di natura profondamente diversa (film leggeri o d'avventure drammatiche), della collaborazione dei vari sensi all'immagine filmica.

Il Prof. R. C. Oldfield, mette l'accento nelle sue proposte sul materiale filmico, a seconda che si tratta di materiale semplice e di disegni animati o di film fotografici.

L'inventario menzionato, frammischia con altri temi di ricerca quelli degli effetti sociali dei film. Distingue, nell'ambito di questi, gli effetti che si svolgono nella fase della preparazione del film dagli altri,

che si attuano contemporaneamente e successivamente alla loro proiezione.

I primi concernono le società permanenti o provvisorie dei cooperatori e delle organizzazioni che li distribuiscono.

I fatti contemporanei e successivi alla proiezione del film inducono a considerare la frequenza agli spettacoli, l'influenza esercitata da tale frequenza, il genere del pubblico.

Ai fini dell'esplicazione della frequenza al cinema vengono suggeriti metodi che esplorano il fenomeno nell'individuo ed altri di indagine collettiva mediante inchieste.

Sulla frequenza al cinema possono incidere il fattore stagionale, giorno, gli stati d'animo, come pure i fattori della verosomiglianza, della deformazione della realtà, dell'intensità della spinta all'atto reattivo sotto l'azione del film.

Accanto ai fattori della frequenza al cinema devono pure essere considerati i fattori di astensione dagli spettacoli cinematografici.

L'aspetto sociale che in questo momento maggiormente interessa la filmologia è lo studio dell'influenza sua sul mondo dei giovani. Le proposte di E. Wallon, professore al Collège de France non fanno che confermarlo. Egli insiste sulla necesstià di un'esplorazione metodica nel bambino dei fenomeni di identificazione dell'imagine filmica nello spazio, dell'identificazione dell'oggetto, dell'identificazione nel tempo.

Questo sondaggio a carattere scientifico non può considerarsi che come una premessa alle proposte della Signora H. Gratiot-Alphandery, dell'Istituto di psicologia di Parigi, che insiste sul problema centrale dell'influenza del cinema nel mondo infantile e sulle sue manifestazioni e reazioni.

P. de Bie invita a considerare il film come funzione culturale e come agente di cultura.

Il Prof. Sourieu della Sorbona ricorda quale oggetto di studio la spinta all'unificazione umana esercitata nel film; e questo mi appare il problema più lato.

Considerando l'inventario di temi di ricerca filmologica di Knokke-le-Zoute a diversi anni di distanza da quando esso è stato messo insieme non può dirsi che esso abbia avuto grande risonanza nel mondo degli studiosi di filmologia.

La vitalità della filmologia, assai più che attraverso le proposte contenute dall'inventario di Knokke-le-Zoute, è stata espressa dai simposi ai congressi internazionali di psicologia e di psicotecnica. Il primo di essi fu organizzato al Congresso internazionale di psicologia dal Centro di filmologia dell'Università di Roma con la partecipazione di studiosi italiani francesi, inglesi e tedeschi. Da Wallon e dai suoi col-

laboratori francesi è stato attuato un secondo simposio al Congresso internazionale di Stoccolma (1952). Da italiani sono stati preparati i simposi che si sono svolti ai congressi internazionali di psicotecnica a Berna (1949) e a Gödeborg (1942) sotto il titolo di « La psicotecnica e i mezzi audio-visivi ».

Sempre nuovi argomenti di studio si presentarono al secondo Congresso Internazionale di filmologia che è stato tenuto a Venezia nel luglio 1949.

La filmologia nei suoi aspetti sociali, per le sue continue interferenze con la psicologia pedagogica, con i problemi degli effetti del film sui fanciulli dei due sessi, sulle persone nelle diverse età, sull'educazione di base, sulla psicologia etnologica, va assumendo un'importanza sempre più vasta.

La filmologia cessa di apparire una nuova scienza, isolata, complementare. Basta pensare all'importanza che il film ha nell'educazione delle masse e nell'orientamento delle loro attività e delle loro reazioni!

L'inventario di Knokke-le-Zoute suscita oggi l'impressione di una grande incompletezza. Gli effetti del cinema non sono stati considerati a sufficienza dal punto di vista estetico-filosofico. Al Convegno di Venezia (1949) un'intera sezione si occupò di tale aspetto del cinema. Ne vi appare chiara quella suddivisione panoramica di argomenti concernenti il singolo e la collettività che qui è stata fatta.

Anche se non si può dire che l'inventario sia stato inutile non è ammissibile che il ricercatore possa ispirarsi ad esso. Questi si lascia guidare in genere nella scelta del tema di ricerca da una propria impostazione affettiva conforme all'indole della propria personalità. Nei riguardi del film e dei suoi effetti io ho seguito anche recentemente le preferenze per i temi che già nl 1911 avevo trattati. La costituzione dell'imagine filmica è per me il problema ch'io ho liberamente eletto e che ho trattato dal punto di vista del singolo e della collettività. Mi sono appassionato in seguito alle vicende del sintomo fisiognomico da Lavater in poi.

Credo che quanto è avvenuto in me avvenga in altri ricercatori e non solo nel campo filmologico. Così anche, ad es., in Cohen-Sehat, che tanti meriti ha per la filmologia, il problema centrale è offerto dal linguaggio filmico e dalle sue regole. Nella mente del Prof. Fulchignoni domina invece il tema dei mezzi audio-visivi in tutte le sue sfumature.

Quale può essere la conclusione pratica che si può trarre da quanto io sono andato dicendo?

1) *Che l'inventario dei temi filmologici da svolgere rappresenta*

un metodo utile per destare nuovi interessi per la filmologia, anche se essi non vengono fatti proprio dal ricercatore, che deve venire dominato dal desiderio della ricerca attraverso una lenta compenetrazione affettiva che un tema presenta.

2) *Che conviene per il futuro della filmologia che gli oggetti di studio di questa siano portati a conoscenza degli studiosi attraverso una visione panoramica a settori, fatta, prima che dagli scienziati, dai pratici e, quando ciò non sia possibile, attraverso una casistica che si rivolga per una esplicazione più adeguata al filmologo.*

3) *Che è opportuno che i filmologi prospettino a loro volta in sintesi i problemi che hanno fatto oggetto delle ricerche loro.*

4) *Che è utile siano portati a conoscenza, attraverso recensioni in giornali di cinematografia, gli argomenti della filmologia che possono interessare i pratici.*

Io vorrei insomma che la filmologia non svolgesse una vita separata dalla cinematografia come arte, come tecnica, come pratica. A sua volta la cinematografia non deve ignorare la filmologia nei suoi aspetti dottrinali e applicativi che concernono il singolo e la collettività. Si procurerà così di porre un argine nel campo della cinematografia alla molteplicazione incessante di settori isolati che si ignorano l'un l'altro e che pur sono profondamente interdipendenti. E' questo un tema che è stato ampiamente e variamente discusso al recente Congresso Internazionale di Milano (*aprile* 1952) *sui mezzi audio-visivi nell'educazione base, specialmente nei riguardi dell'impossibilità di separare una fondata azione educativa da una buona conoscenza dell'aspetto psicologico dell'azione del film sui singoli e sulle collettività.*

Mario Ponzo

"I malavoglia" e "La terra trema"

E' stato osservato dagli studiosi dell'opera verghiana che la prefazione dei Malavoglia *enuncia idee e propositi, che vengono dal Verga applicati solo in parte e talora contraddetti e smentiti. L'esistenza umana vi è concepita come rapporto continuo di vincitori e di vinti, di dominatori di oggi che diverranno vittime dei dominatori di domani; la « conquista del progresso » è prospettata in una « luce gloriosa » nella quale « si dileguano le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi » in quanto cooperano a quel grandioso risultato. Chi ha letto il romanzo sa che importanza attribuire a tali concetti; la vicenda dei* Malavoglia, *intessuta di dolori e di lutti, ha una conclusione che è nello stesso tempo inizio d'una nuova vicenda, quella di Alessi , che ha ricostruito la casa del Nespolo e conti-*

nuerà l'opera del nonno. Così ansie, irrequietudini e sofferenze d'ogni genere si rivelano del tutto inutili se il ritmo dell'esistenza dovrà ripetersi sempre uguale, senza mutamento e progresso nell'ordine sociale. Il Verga, osservatore attento della vita degli umili ma alieno da profonde meditazioni su problemi di storia e di economia, non si preoccupava certo di tale palese contraddizione. Egli s'immedesimava in quel piccolo mondo e un sentimento di umana simpatia lo guidava nel coglierne gli aspetti più riposti; ma quella realtà di stenti, di miserie, di sciagure non era da lui sentita e compresa con l'austera profondità morale e lo spirito di carità operante d'un Manzoni o d'un Tolstoi. Mosso dalla volontà di applicare scrupolosamente il canone dell'obbiettività prescritto dal verismo, egli vedeva la struttura economica di quella società, il grande retroscena storico, politico e militare, solo attraverso il modo ingenuo di sentire e d'immaginare di quei poveri pescatori, in una luce di deformazione fantastica, non di rado grottesca e caricaturale. Come avrebbe potuto rilevare le caratteristiche storiche dell'ambiente osservato o avvertire i sintomi del decadere di vecchie forme sociali?

Però anche questo modo di ritrarre la realtà, pur dentro i limiti della mentalità paesana, ci offre la possibilità di fare alcuni rilievi sul carattere sociale ed economico della vicenda. Potremo osservare, per esempio, la varietà delle distinzioni nel giuoco delle gradazioni sociali. Così Alfio Mosca, che ha un solo carro ed un asino, si presenta in uno stato d'inferiorità di fronte ai Malavoglia, che sebbene già colpiti dalla prima sciagura posseggono ancora la Provvidenza e la casa del Nespolo. Si noti la considerazione in cui sono tenuti i patrizi, i potenti, che sembrano vivere in un mondo favoloso, come gli Dei dell'Olimpo e il modo di concepire la vita delle grandi città. Ma l'elemento principale, che dà un particolare colorito ai sentimenti e ai pensieri di questa povera gente, è l'assillo economico. Basta sfogliare qualche pagina per trovarvi il riferimento al denaro, alle necessità e alle aspirazioni economiche. Si parla spesso di quattrini ed è proprio la figura di Zio Crocifisso Campana di legno, il malinconico strozzino con in mano il rosario e il tormento interno del denaro da riscuotere, a gettare la sua ombra di affanno economico su tutta la vicenda. La povera Maruzza si sente gravare sullo stomaco la somma di 40 onze per il debito dei lupini; le ultime parole di Bastianazzò si riferiscono ai denari da consegnare alla madre, voce di pena economica. E sempre il pensiero dominante riguarda l'affare dei lupini, o la vendita del pesce o delle noci o i guaì della malannata, la stima della casa, gli affari dello strozzino e gl'interessi privati di ciascuno. Padron Cipolla, proprietario di terreni, parla in questa maniera dei

benefici del temporale: « Se non fosse stato per l'ultimo temporale, che distrusse la Provvidenza, che è stata una vera grazia di Dio, la fame quest'inverno si sarebbe tagliata col coltello ». E nella visita di condoglianza, i visitatori, dopo aver parlato del censo di cinque tarí che gravava sulla casa e dell'ipoteca dotale, finiscono col concludere che la visita di condoglianza, fatta per la morte di Bastianazzo, si sarebbe dovuta fare allo zio Crocifisso perchè non potendosi vendere né la casa né la barca, il vero disgraziato era lui, che con quella disgrazia perdeva il credito dei lupini. Del resto anche Padron 'Ntoni accentra il suo pensiero sulla rovina economica: « Ora siamo rovinati ed è meglio per Bastianazzo che non ne sa nulla ». I poveri Malavoglia si arrabbattano in tutti i modi per far quattrini e lo scrittore non risparmia i particolari sull'entità del misero guadagno e s'indugia a dipingere zio Crocifisso, che passeggia per la straduccia minacciando di rimettersi all'usciere, e l'usciere che giunge la vigilia di Natale. Potrei continuare senza fine nell'enumerare le variazioni di questo motivo, dai momenti di maggiore indigenza a quelli in cui risorge la speranza e si possono « contare i denari nella calza ». In pochi libri come in questo, così splendente di lume poetico, si parla tanto di denaro da guadagnare, da custodire, da spendere, di compra e di vendita, di debiti e di crediti.

Ho voluto insistere su questo argomento perchè Luchino Visconti rifacendosi alla trama dei Malavoglia *nel suo film* La terra trema *ha imperniato la vicenda sceneggiata sul motivo economico. Credo che egli abbia in fondo tratto dal romanzo verghiano l'elemento fondamentale, intorno a cui si annota e si svolge l'azione del racconto; ma profondamente diverso è il valore ideale che gli attribuisce. Difatti, mentre la storia dei Malavoglia si estende in varietà episodica, folta di figure secondarie, e abbraccia anche vicende diverse di malattie e di morti, il film si limita alla rappresentazione del conflitto tra ricchi e poveri suscitato dal giovane Antonio Valastro.*

Interessante è a questo proposito il modo tenuto dalla critica letteraria nella valutazione della figura del ribelle 'Ntoni di fronte a quella degli umili rassegnati del romanzo. Padron 'Ntoni è stato ormai assunto fra gli eroi della vita morale. La sua patriarcale rassegnazione alla volontà di Dio, la sua diamantina onestà sono state poste in una luce di santità e un sentimento di sublime eroismo si è riconosciuto nell'umile Maruzza, la madre addolorata, e nella povera Mena, che rinunzia al matrimonio perchè sente gravare su di sé il peso del disonore del fratello e della sorella. Ed eroici custodi della legge del dovere e della virtù tramandata dagli avi sono persino apparsi compare Alfio, Nunziata, Alessi. Il pessimismo verghiano è

stato ricollegato al fatalismo degli antichi Greci e alla tradizione cristiana. Ma la ragione per cui Padron 'Ntoni e i suoi familiari agiscono in quel modo non è questione di volontà eroica. Bisogna vivere a lungo in un paesetto del mezzogiorno per comprendere che cosa significhi curiosità spietata e maldicenza e quali segrete sofferenze possano generare negli animi timidi e delicati; in quale dispregio siano tenute la povertà, la disgrazia, la mancanza d'una casa, la perdita dell'onore. E' già disonorevole vivere in una casa affittata o chiedere ricovero in un ospedale. Non si tratta di sacrificio a principi astratti di morale ma solo paura per la condanna della società paesana, pronta all'oltraggio e al vilipendio. L'eccessiva simpatia per la virtù degli umili rassegnati ha fatto trascurare la virtù di chi si vuole sottrarre alla legge che condanna i poveri alla fatica mal ricompensata, allo stento e alla miseria. 'Ntoni rimane orfano, deve subire i guai della più squallida miseria, il debito dei lupini, la vendita della casa, perde il fratello e poi la madre e poi il nonno. E' forse strano che il fascino della vita libera e comoda lo attragga con violenza? Per quale ragione dobbiamo preferire l'uomo rassegnato alla sua mala sorte e non il ribelle, che reagisce sia pure irragionevolmente e vanamente? Il Verga non ha preferenze; ma i critici hanno fatto delle distinzioni e non è facile indicare i motivi culturali e i sentimenti che sono in giuoco quando vengono formulati certi giudizi.

Comunque sia, il modo con cui Luchino Visconti concepisce la vita degli umili pescatori di Aci Trezza pone in risalto il motivo centrale dell'opera verghiana, il dramma di 'Ntoni come quello in cui l'umanità di quella povera gente meglio rivela il penoso e assillante problema del pane quotidiano. Ma tale motivo apparirebbe nel romanzo arido e brullo se non s'intrecciassero ad esso altri motivi omessi nel film.

Osserverò anzitutto in questo la mancanza d'un motivo sentimentale di singolare importanza nei Malavoglia: il sentimento della morte. Già fin dalle prime pagine la morte in mare di Bastianazzo con le ripercussioni nell'animo dei familiari e nell'ambiente paesano, poi quella di Luca nel mare di Lissa coi ricordi dolorosi della madre e infine la morte di questa e di padron 'Ntoni dànno all'opera un tono di luttuosa mestizia, né valgono a farlo dileguare il comico e il grottesco di talune situazioni. Credo che non si possa cogliere bene l'aspetto segreto dell'anima siciliana prescindendo da un tale sentimento. La festa dei morti, la solennità delle cerimonie funebri, i vestiti neri portati per anni non sono formalismo esteriore e rispetto del costume, ma rispecchiano quel sentimento per cui Maruzza va a confessarsi di non aver sempre viva nell'anima l'immagine dei suoi cari morti, come

d'un grave peccato. Non mistero intellettualizzato, che susciti emozioni cerebrali, ma comune pensiero della vita quotidiana pronto a sorgere soprattutto in chi non abbia la sicurezza dei mezzi economici per continuare a vivere. E con quale accento di mesta rassegnazione all'inevitabile può esserne introdotto l'annunzio! « Ma ella non sapeva che doveva partire anche lei... che doveva lasciarli per via tutti quelli cui voleva bene e che gli erano attaccati al cuore e glielo strappavano a pezzetti ora l'uno ora l'altro ». E noterò la mancanza d'un altro motivo poetico: quello della natura che assiste indifferente del tutto alla pena delle creature umane. Il nespolo continuerà a stormire dolcemente quando la casa dei Malavoglia è abbandonata; il mare torna a risplendere dopo le tempeste « Lo vedi dove si è persa la Provvidenza con tuo padre — disse Barabba — laggiù al Capo, dove c'è l'occhio del sole su quelle case bianche e il mare sembra tutto d'oro? ».

Ma Luchino Visconti non ha voluto ricalcare il suo modello ed ha deliberatamente trascurato ciò che potesse apparire divagazione estranea al suo tema. Non voglio insistere nel rilevare il valore poetico di quanto è stato da lui trascurato, ma dovrò in seguito osservare che egli ha sentito il bisogno di giovarsi di altri mezzi artistici per arricchire d'un contenuto poetico l'arido schema del dramma economico. Nel suo film è narrata la vicenda « che si ripete da anni in tutti quei paesi dove uomini sfruttano altri uomini; è la vicenda d'un conflitto fra i grossisti di pesce e i pescatori del villaggio ». Per liberare sé e i suoi dallo sfruttamento dei grossisti il giovane Antonio Valastro monta una piccola industria di pesce salato. Il progetto si attua fra difficoltà di ogni genere: sacrifici economici, vendita del vendibile della casa per comperare barili e sale e avere anche un fondo di denaro per il trasporto dei barili in città. Quando la barca di Antonio fa naufragio sotto i colpi d'una terribile tempesta, al largo del golfo, tutto crolla.

E' stato asserito che in questo film al verismo si accoppia una buona dose di preziosismo estetizzante ed è presumibile che la constatazione d'una dolorosa realtà sociale abbia fatto pensare alla retorica polemica della lotta di classe. Verismo, estetismo, retorica sociale sono etichette del pensiero critico, che vengono adoperate con molta disinvoltura e sicurezza. Un critico ha ritenuto, per esempio, di sapore estetizzante la sequenza nella quale, tre donne coi veli neri, mossi dal vento, attendono sugli scogli il ritorno dei congiunti. Le loro sagome si stagliano scure sullo sfondo del mare tempestoso e la nostra fantasia corre subito a certe figurazioni dannunziane di donne del popolo in atteggiamenti ieratici, a certe immagini stilizzate del teatro greco. Ma chissà quante donne siciliane, chiuse negli scialletti neri avranno

atteso in quelle spontanee e naturali positure mariti e figli tornanti dalla pesca! E così per quale ragione debbono sembrare ad altri « retorica e letteratura » i discorsi eloquenti di Antonio a familiari ed amici? Braccianti, minatori, pescatori adoperano nei loro comizî espressioni e frasi simili, lette nei giornali o udite in altri comizî. Quale principio estetico vieta che essi parlino, in un'opera narrativa o teatrale, come essi di fatto parlano? Perché si deve giudicare un'opera di fantasia dal suo processo di formazione e non dalla sua realizzazione? Applicando con scrupoloso rigore di metodo i canoni del verismo, oggi tenuti in dispregio, Giovanni Verga compose romanzi e novelle di grande valore artistico. Credo che degli scrittori del tempo suo egli sia stato il più fedele osservante del principio dell'obiettività, più del Capuana e del De Roberto. Ma quale importanza può avere il modo o il mezzo di cui si serve un artista, per la valutazione della sua arte? Vedete il caso di Luchino Visconti. Postosi sulle orme del Verga, egli ha ideato un giuoco scenico, in cui alla finzione fantastica si unisce la realtà vera. Ha creato le situazioni della vicenda e, con un procedimento che ricorda quello della Commedia dell'Arte, ha lasciato che autentici popolani inventassero il dialogo. Ciò può apparire ibrido e strano e certo non conforme alle idee estetiche vigenti. E tuttavia chi potrà negare che questi dialoghi abbiano una loro armoniosa bellezza, una grazia particolare derivante dalla loro spontaneità e reggano il paragone coi dialoghi del romanzo verghiano? Nella limpida trasparenza delle parole semplici, talora nude e scarne, nelle movenze caratteristiche della loro collocazione, nel loro aderire al sentimento che le fa sgorgare, nelle pause e nelle reticenze c'è qualcosa di genuino e di fresco, davvero non facile a ritrovarsi in opere teatrali e in romanzi del nostro tempo. Il lettore colto, oltre che al Verga, per trovare simile accento di verità deve pensare a certi dialoghi in dialetto del Goldoni o agli idillî Teocritei, alle « Siracusane » soprattutto, in cui donne del popolo usano la lingua materna col tono della conversazione quotidiana. I pescatori de La terra trema *esprimono le loro speranze, le illusioni, l'amore e il rancore, la gioia e la pena nella maniera più disadorna e tuttavia le loro parole dipingono con vivezza il lavorìo segreto delle loro anime semplici. Non si può esprimere l'impressione di dolcezza che prova chi ha familiarità con quel linguaggio.*

Ho già osservato che c'è nei Malavoglia, *ma non svolto in modo da apparire rilevante, il motivo lirico del paesaggio marino. Quasi sempre il mare e il cielo sono raffigurati dal Verga secondo i modi della fantasia popolare: il mare russa, mugge, bolle, frigge come un pesce in padella; le onde luccicano come avessero gli occhi e volessero mangiarsi la Provvidenza; le stelle ammiccano e così via. Luchino Vi-*

sconti ha ripreso questo motivo e lo ha svolto con quell'ampiezza che consente l'arte cinematografica. Il paesaggio marino, prospettato in molte scene nei suoi aspetti di serenità o di furia tempestosa, vi è quasi come un tema musicale ricorrente, che nelle variazioni si rinnova e si fa più profondo e suggestivo. Così fra il dramma umano di natura prevalentemente economica e l'arcana potenza del mare si avverte un intimo legame poetico. L'immagine della Chiesa, i rintocchi delle campane, l'apparizione del mare, su cui avanzano le barche illuminate per la pesca notturna creano all'inizio del film una atmosfera di vaghe suggestioni liriche, che non si disperderanno quando l'azione scenica si svolgerà nella piazza o nei cortili, nelle strade, nelle case. I grandi quadri marini sono del resto frequenti e quasi sempre accompagnati dal commento musicale. Quando il mare è agitato e il cielo scuro la campana ha un altro suono, suono a martello, che si unisce al rumore delle onde e del vento fra gli scogli; se il mare è luminoso e pieno di barche infiorate i rintocchi sono festosi. E alla fine della vicenda ritorna la scena iniziale, quella delle paranze con le lampade accese sul mare notturno. Veramente non sempre questo rapporto lirico fra il piccolo uomo e l'immensa natura è mantenuto dentro i termini della convenienza artistica. Mi pare che ci sia un certo compiacimento per il pittoresco e il coreografico, qualche lambiccatura decorativa, in più d'una situazione scenica, come quella amorosa di Antonio e Nedda sullo sfondo marino. Certo di grande difficoltà è stabilire quel che è divagazione ornamentale e quel che è necessario. Mara che posa il lume sul tavolo e apre la finestra o si mette il grembiule e innaffia il basilico sul davanzale; il guardare estatico di Lia e di Lucia; il grembiule pieno di mandarini, i capelli annodati con un fazzoletto; il modo di sussurrare le parole all'orecchio; gli ubbriachi nella stradetta in salita; zio Nunzio che suona il flauto, Don Salvatore col fazzoletto in mano; la carretta del sale tirata dai ragazzi; l'aprirsi e il chiudersi di porte, uomini e donne dinnanzi alle porte: figure, atteggiamenti, gesti, movenze, aspetti di costume e momenti idillici potrebbero sembrare studiati e ritratti per semplice gusto dell'immagine bella. Ma considerando ognuno di questi elementi nei suoi legami con tutto il vasto quadro della vicenda ci si accorge, dell'interno equilibrio, della salda coesione delle parti, dell'ordine prospettico con cui quasi sempre ogni cosa è distribuita.

Così non ostante il suo intendimento di svolgere un tema sociale di palpitante attualità, Luchino Visconti è uscito fuori dai limiti ideologici, che si era proposti, ed ha rappresentato l'umanità che vive in un paesetto di mare nei suoi modi, particolari e caratteristici, di sentire e di esprimere gioie e dolori, speranze e delusioni, amori e ran-

cori. Si noti con quale delicatezza di tocco è ricalcata sul modello verghiano la scena d'amore fra Maria e Nicola, con quale accordo fra intensità di sguardo osservatore e cristallina limpidezza di visione sono disegnate le scene dello sgombero: i gesti lenti con cui sono piegate le coperte e vengono chiuse nelle casse vesti e biancheria, l'ammucchiarsi delle suppellettili nel centro del cortile, il viavai di amici e pescatori, che dànno una mano d'aiuto. La conclusione che credo logico trarre da queste osservazioni non può essere che questa.

Se si pone mente al modo ambiguo e alquanto incerto con cui si svolge e si risolve il contrasto economico e agli elementi, ad esso estranei di carattere estetico e morale non sembrerà strano che io possa riferire a Luchino Visconti quello che dissi per il Verga. La realtà osservata con acutezza di sguardo e con sentimento pietoso non è approfondita attraverso quella meditazione dei problemi storici e morali, che sorge solo da una vasta e complessa esperienza di vita e di cultura. Sembrerebbe difatti che non abbiano del tutto torto i grossisti, se non possono essere accusati di aver corrotto Nettuno, e che quasi si rimpiangano i bei tempi, in cui non c'erano né grossisti, né motopescherecci, ma liberi lavoratori come... i Malavoglia del Verga.

Ciò che ho notato di affine tra il Verga e Luchino Visconti, riguardo al modo poco persuasivo di concretare in arte la loro concezione ideologica, vorrei poterlo dire, in senso inverso, per la vitalità artistica dei personaggi del film nel raffronto con quelli del romanzo. Ma, fatta eccezione per Antonio che ha un carattere irrequieto e volitivo essi si presentano in genere con scarso rilievo. Dei grossisti Raimondo e Lorenzo sono più condiscendenti e forse più furbi di Nino, che sembra alquanto cocciuto; troppo poco perché si distinguano bene fra loro. Il nonno è appena una larva d'uomo; dice qualche parola di rassegnazione e di disapprovazione e diviene uno scialbo riflesso di Padron 'Ntoni, quando esclama: « Ed ora pensiamo a pagare i debiti ». Anche le donne, sebbene sentano e agiscano diversamente, non hanno qualche nota caratteristica, che dia risalto alla loro fisionomia morale. Ma la questione della concretezza fantastica del personaggio nell'opera d'arte, anzi della sua possibilità di acquistar consistenza e vitalità secondo un vecchio costume di concepirlo, è assai complicata e spinosa ed io non voglio intrattenermi su questo argomento. D'altra parte le mie osservazioni si riferiscono quasi esclusivamente alla sceneggiatura del film. E' evidente che le immagini dello schermo, con gli atteggiamenti mutevoli dei volti, gli aspetti fisici, i rapporti significativi tra persone e cose, non possono se non colmare e arricchire quel che nella pagina può apparire lacunoso e smorto.

Mario Zangara

Richter e i futuristi

L'interessante esposizione di idee estetiche applicate al cinema pubblicate nella rivista Cinema *(N.* 97) *da Hans Richter, col titolo di*: Funzione del cinema Sperimentale, *ha sollevato miei antichi ricordi di un periodo di attività italiane, che precede di quattro anni quelle del cineasta tedesco, pittore dadaista.*

Hans Richter scrive che la « Orchestrazione del movimento, la gioia dinamica di muoversi (voleva dire: di veder le cose in moto) *affascinò e ispirò i pittori futuristi ». I quali erano Balla e i suoi scolari, in questa « ricerca ».*

E' stupefacente che egli citi il Nude scéndent un escalier *di Duchamp e la* Boxe *di Picabia* (1912) *come scoperte del « dinamismo » e della simultaneità, quando dal* 1909 *il Futurismo aveva fatto sentire la sua voce, e Balla dipingeva astratto dal* 1910 *e già nel* 1911 *faceva quel* Violinista *che è il primo documento del* « Movimentismo » *da Richter non distinto dal* Dinamismo plastico, *ritmico, ideato contemporaneamente dal calabrese Umberto Boccioni, scolaro a Roma di Giacomo Balla.*

Ancor più sbalorditivo è che, in questo ponderatissimo suo saggio, il nostro vecchio camerata, dopo aver ignorato gli anni 1909, 1910 *e* 1911, *salti a pié pari dal* 1912 *al* 1919, *data quest'ultima, dei primi* cortometraggi astratti *suoi e di quelli di Viking Eggerling.*

Perché mai Richter lascia in ombra, per i suoi lettori, questo lungo periodo di sette lunghissimi e attivissimi anni, mentre esso è ben in luce nella sua conoscenza? Ciò gli chiediamo esplicitamente, noi amici futuristi, coi quali egli ebbe contatti per molti lustri.

Nel 1911, *nelle vetrine della libreria Mantegazza di via Nazionale, e poi alla Sala Pichetti, dove tenni una conferenza presenti Marinetti e tutti gli amici futuristi, io avevo presentato la fotografia del movimento, detta* Fotodinamica futurista, *a dimostrazione realistica della risoluzione che sembrava arbitraria tanto nel quadro di Velasquez al Prado* (La filatrice) *quanto nella pittura di Giacomo Balla* (Il violinista del 1911).

Nel 1912 *pubblicai un libro con* 20 *tavole fotografiche intitolato* Fotodinamismo Futurista, *diffuso intensamente da Marinetti in tutto il mondo, come egli aveva costume di fare. Questo libro — che si trova in molte biblioteche e anche in quella del Museo del Cinema a Parigi — certamente in quarant'anni, sarà capitato nelle mani H. Richter, ove egli non ricordi, con maggior precisione, che Marinetti glielo spedì.*

La data più remota che il nostro vecchio amico Hans Richter reca sulla « Orchestrazione del movimento » è il Nude scendent di Du-

champ, 1912. *Come mai egli dimentica Giacomo Balla, che contrappose al* Dinamismo Plastico *di Boccioni, e alle* Simultaneità *di Soffici Corrì ecc., il Moventismo o rappresentazione degli oggetti in moto, vista realisticamente e tuttavia liricamente? Il Futurismo aveva avuto inizio nel* 1909 *e H. Richter lo sa bene. Quando i francesi scoprivano la simultaneità, tal genere di pittura veniva già praticata da venti artisti in Italia. Egli sa bene che Boccioni e Severini come poi Prampolini e tanti altri, sono stati scolari di Balla primo osservatore delle distruzioni che la luce il colore e il movimento portavano alla materia moltiplicandone l'aspetto vero e, di conseguenza richiedendo una rappresentazione fatta più fedelmente che nel passato ciò che la mia Fotodinamica dimostrò. Hans Richter era un pittore del gruppo Dadaista di Berlino, movimento nato dopo il Futurismo, inutile dirlo: pittore diventato astratto, tal che oggi è noto.*

« La nostra opera di ricerca del Dinamismo e Simultaneità era stata conosciuta in Germania dai manifesti di Boccioni del 1910 *e dalle mostre fatte da Herwart Walden di tutto il primo gruppo Futurista a Berlino nel* 1912 e 1914. *Detta esposizione fu ordinata dal gruppo della rivista* Der Sturm *diretta da Walden. Fu allora che a Berlino appresero la concezione del movimento ».*

Queste parole mi scrive in una lettera privata il grande pittore e geniale scenografo futurista Enrico Prampolini. Nella recente esposizione personale tenuta a Firenze delle opere 1912-1920 *di Giacomo Balla, il mio vecchio camerata Prampolini ha scritto nella Prefazione al Catalogo « La solidificazione dell'impressionismo costituisce la base di sviluppo della pittura di Balla futurista; cioè il passaggio della suddivisione del pigmento colorato del* divisionismo *alla costruzione geometrica astratta — a se stante — delle* composizioni iridescenti: *N.* 1, 2, 3, (1912). *Questi studi, presenti nella mostra che si inaugura, sembrano* giganteschi fotogrammi capitati nello spazio *da un immaginario occhio catodico. E in definitiva queste erano le vocali del* nuovo alfabeto plastico - astratto, *che portava alla pittura gli schemi di un nuovo linguaggio pittorico elementare. Si passava dal pittoricismo analitico della pennellata neoimpressionista — a servizio dell'arte figurativa — alla sintesi geometrica della costruzione anti-figurativa.*

Il non oggettivismo del soggetto s'indentificava con l'astrazione formale: espressione autonoma a se stante.

Il passaggio dell'analisi del colore (divisionismo), alla sintesi del dinamismo plastico (futurismo); crea il complementarismo della forma-colore in movimento, la compenetrazione dei piani, la simultaneità delle linee-forza.

Lungo sarebbe illustrare la genesi o lo sviluppo dell'arte plastica futurista, che si basa sul concetto del movimento come forma-forza, mentre la teoria del moto relativo e assoluto e del trascendentalismo fisico costituiscono, conseguenzialmente, le estreme latitudini del dinamismo plastico ».

« La pittura di Balla s'inserisce nell'espressione tipica del movimento inteso come espansione plastica: rotatorio, elissoidale e a spirale. Il carattere fondamentale che egli seppe rivelare e imprimere alla pittura — vedere i suoi quadri, che datano dal 1910 *al* 1920 *— può definirsi un riassunto costruttivo di equivalenti plastici astratti che s'identificano in una sintesi spaziale-cromatica bidimensionale ».*

Avrete notato che Prampolini parla di immensi fotogrammi.

L'interesse cinematico di questa pittura venne sentito forse da Hans Richter nel 1912 *per la prima volta. Comunque la sua prima esposizione è del* 1919. *Dal* 1912 *al* 1919 *la* Fotodinamica *venne rifatta in Russia e nel Nord America; mentre Giacomo Balla — scopritore del modo di rappresentare il movimento e maestro di tutti — seguitava la serie dei suoi quadri, oggi esposti a Firenze, appartenenti a gallerie moderne di tutto il mondo. Il numero due fu il cane bassotto che cammina da lui studiato ogni mattina davanti all'ingresso di Villa Borghese.*

Negli stessi anni (1911) *Alberto Bragaglia, allora scultore, modellava una ballerina girante sulla punta del piede e dipingeva i primi quadri astratti contemporaneamente a Enrico Prampolini a F. Depero e ad artisti appartenenti ad ismi vari apparentati col Futurismo.*

Il salto che nel suo articolo l'amico Richter fa dal 1912 *al* 1919 *è crobatico e gigantesco. Questo periodo, che coincide con le ricerche fatte anche a spese di Diaghilew, a Roma, per i* Balli Russi, *contiene una storia imponente per l'arte astratta e per i complessi plastici non oggettivi, dipinti o costruiti, mobili quali F. Depero ingegnosamente faceva.*

Ripetiamo ancora che i primi quadri futuristi di Balla sono del 1910, *subito dopo il primo* Manifesto Futurista del Figaro (1909) *Marinetti conobbe Richter presentatogli dal poeta futurista Vasari che viveva in Germania. Fu Vasari che lo fece conoscere anche a me a Berlino nel* 1919 *quando feci un viaggio in Russia partendo dalla Germania.*

I futuristi, che collaborano alle riviste d'avanguardia tedesche come Der Sturm *e* Destaltung, *mantennero costantemente rapporti intellettuali coi tedeschi, e coi russi in special modo (fu perduta con lo scoppio della Rivoluzione una intera grandiosa esposizione di quadri futuristi tenuta a Mosca. Quei quadri di Boccioni, Balla, Carrà, Seve-*

rini, Ruzzolo, Prampolini non tornarono mai più né più se ne ebbe notizia: essi oggi valgono milioni).

Dal 1911 (*prima mostra della Fotodinamica*) *fatta con mio fratello Arturo, quello che oggi è attore di cinema, io sospiravo di fare un film modernista.*

Allora il mio collaboratore più vicino era Enrico Prampolini, il quale mi illustrava, con disegni, nel 1914 *una rivista a fascicoli di tema unico: gli uccelli, i pesci, le nuvole, le acque ecc. intitolato La Ruota. Un nostro compagno ricco, Emidio de Medio, che oggi è ancora con noi, finanziò la prima forma di un gran giornale intitolato «Cronache d'Attualità» e contemporaneamente la Casa di produzione cinematografica intitolata Novissima Film, che produsse quel* Perfido incanto *a durata di spettacolo regolare, del quale ho scritto in precedenti articoli usciti in «Cinema». E Hans Richter naturalmente seppe tutto questo da Vasari e da Valden. Il nostro film oggi conservato nella* Cinémathèque *di Parigi* (*rue de Messine*) *fu fatto — entro il* 1916 — *prima dell'*11 *settembre dello stesso anno, data sul quale uscì il primo* Manifesto tecnico della Cinematografia Futurista *che parlava di* simultaneità *e di* compenetrazioni *cinematografate, di* stati d'animo *cinematografati di liberazione del cinema dalla logica, di gioco delle* sproporzioni, *di* scomposizione. *Dal dicembre* 1916 *al gennaio* 1917 *venne girato, a Firenze, il primo cortometraggio futurista a spese Bruno Corra e Arnaldo Ginna attori Giacomo Balla, Chiti, Settimelli, Marinetti e gente presa nella strada.*

Il lettore che si trovi a Firenze può cercare alla Biblioteca Nazionale un libro di Corra e Ginna Arte dell'Avvenire *e i giornali* Il Centauro e L'Italia Futurista *pubblicazioni fiorentine che recano testimonianze dell'attività cinematografica fiorentina di questo periodo. Qualche pezzo di questo film — che era lungo* 350 *metri — è conservato da Ginna che è il Conte Arnaldo Ginanni Corradini di Ravenna, oggi funzionario alla Direzione della Cinematografia.*

Negli anni successivi alla prima guerra europea i rapporti con i futuristi tedeschi vennero ripresi, tanto che, nel 1921, *Prampolini fece venire a Roma H. Richter per organizzare la Mostra Futurista di Dusserdolf, Prampolini s'incontrò ancora con Richter a Dusserdolf, nel* 1922, *e successivamente, si rividero a Berlino. Ma erano, ormai,* 12 *anni che le stampe futuriste, a centinaia di milioni di copie nelle lingue principali, nonché i perpetui viaggi di propaganda di Marinetti e di Boccioni, e, per giunta, la conoscenza che lo stesso Herwart Walden aveva delle ideologie futuriste, avevano in tutt'Europa penetrato le menti più ansiose del nuovo. Il peso e il valore di queste ricerche nostre, venivano apprezzate sempre più, ed accendevano perfino la*

curiosità dei miscredenti. Hans Richter, uomo informatissimo e « à la page », sapeva bene tutto, allora. Oggi non lo sa più.

I complessi plastici mobili, astratti, e le figure in movimento italiane rappresentate tutte prima del 1914, *contengono propriamente il principio fondamentale della cosa che premeva ai cineasti d'avanguardia: la partecipazione del tempo nelle figure spaziali. Non è questo il fondamento del cinematografo?*

Qui io parlo sempre del periodo 1910-1912, *quello fondamentale. Fatti nuovi erano avvenuti, appunto nel mondo delle figurazioni: precisamente in connubio del tempo colla figura. Era il trionfo di quei giorni: la prima affermazione accertata del fatto pieno di scoperte.*

L'aspirazione di riunire le arti spaziali e temporali già riservata alla danza, trovava nel cinema la sua massima soddisfazione come scrittura.

A suo tempo Duerner scriveva, anche lui senza citare i futuristi precursori: gli artisti astratti, in virtù di una necessità inferiore sono spontaneamente passati al cinema; ed è comprensibile (Egeling, Moholy, Richter) ma, proseguiva: « se la rappresentazione cinematografica si fermerà alla prima osteria, essa sarà teatro. I principii del film, a loro volta, quelli del film sonoro, stanno a questa tradizionale concezione come ad una idea tradizionale dello spazio ».

I cineasti d'ogni Paese intendevano fare quanto era stato previsto in Italia dal 1910 *in poi e quanto era stato cinematograficamente realizzato nel* 1916.

Come mai Richter abbia dimenticato la cultura italiana d'avanguardia da lui tanto prontamente appresa e tanto lungamente praticata, non si capisce. Ma egli compie un'ingiustizia più verso se stesso che verso di noi! Perché la storia è storia e i fatti *di venti artisti non sono chiacchiere.*

Anton Giulio Bragaglia

Lettere al direttore

Il capitale americano nel cinema italiano

Caro Direttore,

Consentimi di richiamare l'attenzione dei tuoi lettori su un problema arido per quanto importante: il problema dell'impiego nel cinema italiano di capitali d'origine americana. E' un problema complesso e di difficile studio per l'intrico di fattori politici, economici, finanziari, giuridici e sindacali che lo costituiscono. E, come dice il Morales nel suo recente volume (Mario Morales: *Commercio Estero,* Guida pratica per gli operatori con l'estero, Disposizioni aggiornate al 1. febbraio 1952 - Milano L. di G. Pirola, Via Cavallotti 16, 1952), il problema del commercio estero è complicato « da un numero assai grande di leggi, decreti e, sopratutto, semplici circolari che si son venuti accumulando e che in questi ultimi anni sono stati emanati dagli organi competenti in numero sempre più cospicuo ». Sono probabilmente nel torto quanti approvano incondizionatamente l'impiego di tali capitali, così come sono forse nel torto anche coloro i quali incondizionatamente lo disapprovano. Vediamo un po' di far luce sui termini di questo problema.

Vediamo anzitutto le proporzioni del fenomeno. La « Mozione unitaria per il III Congresso del Sindacato Cinema Produzione », pubblicata nel *Lavoro Cinematografico* del 16 ottobre 1952, affermava che « già nella stagione 1951-52 circa 2 miliardi e mezzo... sono affluiti alla produzione italiana »; questa cifra deve essere vera o al di sotto della verità perchè, pubblicata in un giornale di categoria, non è mai stata smentita o discussa. Notiamo, passando, un primo effetto negativo per l'economia nazionale: questa fonte di finanziamento diminuisce il volume d'affari della Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro, la quale Sezione, fino a prova in contrario, amministra fondi conferitele, in base alla legge 13 giugno 1935 n. 1143, dal Tesoro dello Stato ed amministra pure il « fondo speciale » creato con la legge 26 luglio 1949 n. 448; quest'effetto sarà magari di trascurabile entità, ma è e resta negativo.

Procediamo. Anzitutto donde viene questo capitale americano? Non è « danaro fresco », cioè valuta appositamente importata, e quindi s'ingannano coloro che vedono nei film fatti con tali capitali un arricchimento dell'economia nazionale la quale, se non ne viene peggiorata, non è nemmeno migliorata. Questi capitali provengono infatti dai cosiddetti « fondi congelati » dei proventi dallo sfruttamento in Italia dei film americani.

Occorre qui fare, per il lettore non tecnico, un primo chiarimento. Nel 1951, secondo informazioni ufficiali della S.I.A.E., c'erano in circolazione in Italia 2417 film americani vecchi e 268 nuovi, cioè 2685; queste cifre da allora non sono sensibilmente migliorate, poichè la riduzione dell'offerta di film stranieri riscontrata tra il 1949 e il 1950 ha subito un arresto, anche se — come giustamente dice *Cinemundus* (Anno XXXI n. 161) — « rispetto alle necessità del mercato nazionale essa potrebbe ancora diminuire notevolmente ». Se i proventi dallo sfruttamento di tali 2685 film dovessero andare all'estero, l'Italia non potrebbe pagarsi questo lusso perchè i paesi cui dovrebbe pagare, che sono generalmente quelli dell'area del dollaro », sono creditori dell'Italia.

E' bene a questo punto precisare che mentre l'Italia con alcuni Paesi (come Francia, Svizzera, U.R.S.S., ecc.) è legata da accordi commerciali di pagamento, con altri non lo è, e tra questi proprio quei paesi dell'area del dollaro che sono in genere nostri creditori. Con questi paesi i pagamenti di natura finanziaria non sono, generalmente ammessi, ed i crediti di questi paesi sono riconosciuti nel loro ammontare in lire e non vengono pagati. Donde il « congelamento ». Ed i fondi « bloccati »; oltre quelli cinematografici ve ne sono altri di ammontare forse più imponente che derivano da brevetti esteri, partecipazioni di capitali di cui non si possono trasferire nè interessi nè altro.

Le case americane che dovevano far venire in Italia un film, ottenevano dal Ministero del Commercio Estero un permesso d'importazione « franco valuta » e cioè le filiazioni italiane di tali case si impegnavano a non presentare domanda di valuta per pagare in America l'importazione di detti film; li mettevano in distribuzione dopo il doppiaggio ed il netto ricavato doveva essere accreditato in « Conti speciali cinematografia » che per la maggior parte sono tenuti dalla Banca d'America e d'Italia; su tali conti la Banca corrisponde nominalmente il tasso del 0,50% annuo.

Detti importi potevano essere utilizzati: 1) per le spese di doppiaggio e di edizione in Italia di film prodotti dalla Casa Americana che ha prodotto il film importato; II) per nuovi investimenti da farsi

in Italia nel settore cinematografico (teatri di posa, impianti di doppiaggio, ecc.) su parere favorevole del Ministero dell'Industria; III) per l'acquisto dei diritti di sfruttamento all'estero di film italiani; IV) per coproduzione in Italia con Case italiane fino ad un'aliquota massima dell'80% del preventivo come quota di partecipazione estera; V) per produrre direttamente ed in proprio in Italia film per il 100% del preventivo purchè girati direttamente in lingua estera (come nel caso del *Quo Vadis?*, *Principe delle Volpi*, ecc.; cosiddetta « lavorazione per conto »); VI) il 10% del saldo annuo del conto cinematografia la casa americana poteva domandare di portarselo via.

Così stavano le cose fino all'aprile 1951, quando fra le organizzazioni degli industriali italiani e quelli americani fu firmato un accordo (che tali organizzazioni hanno avuto il torto di non pubblicare, dando così origine alle più svariate illazioni), accordo che fu successivamente ratificato dai rispettivi governi, in base al quale le Case americane si portano via — in valuta — il 37% dei loro crediti; il rimanente viene diviso in due parti di cui una rimane bloccata e l'altra costituisce una specie di mutuo forzoso che gli americani fanno ad una Società anonima italiana a base consortile (L'I.F.E.) che, sotto la teorica vigilanza del Ministero del Commercio Estero, cura il potenziamento del film italiano negli Stati Uniti.

Da questi Conti speciali Cinematografia provengono, attraverso una combinazione dei permessi concessi dai precedenti punti III e IV e le norme inerenti il nuovo accordo, i capitali americani impiegati nel cinema italiano. Generalmente viene creata una piccola Società italiana a responsabilità limitata, amministrata da uomini di fiducia della Casa americana; questa Società italiana figura come produttrice, mentre la Casa americana figura come distributrice dello stesso film in Italia e all'estero (o all'estero soltanto). Con questo sistema le lire dei Conti Cinematografia diventano pellicola e questa pellicola, immessa nei grandi circuiti delle ditte americane interessate, se è buona, ridiventa valuta.

Sia la piccola Società a responsabilità limitata che figura come produttrice, che la filiazione italiana della ditta americana, intestataria del Conto Cinematografia dal quale vengono sbloccati i capitali, che figura come distributrice del film, sono « persone giuridiche » italiane e sono quindi tenute a rispettare le leggi italiane e particolarmente d'ottemperare agli obblighi loro fatti dal D.M. 8 dicembre 1934 di cedere all'Ufficio Italiano dei Cambi le loro divise e crediti; questo obbligo è stato confermato dal D.L.L. 26 marzo 1946 n. 139 e praticamente ridotto del 50% per quanto riguarda dollari U.S.A. e dollari canadesi (cioè l'Ufficio Italiano dei Cambi, cui sempre deve

essere ceduto l'intero ammontare delle divise derivanti dalle esportazioni, può metterne il 50% a disposizione dell'esportatore per gli usi stabiliti dal 1° comma dell'articolo primo del citato D.L.L.).

Osserviamo intanto che la filiazione italiana della ditta americana, con la tecnica di passare come semplice distributrice del film, ottiene in pratica di ridurre dal 50% al 12,50% circa la valuta da cedere all'Ufficio Italiano dei Cambi perchè la quota di sua spettanza come distributrice è generalmente circa del 25% dell'ammontare degli incassi fatti. Tuttavia tra produttore e distributore essi dovrebbero, salvo errori o accomodamenti di conti, lasciare all'Ufficio Italiano dei Cambi il 50% delle divise ottenute dal film da loro prodotto e distribuito, con capitale di lontana origine americana. Lo fanno? Non ci sentiremmo di giurarlo finchè non verranno autorevolmente pubblicati dati ufficiali, e questo campo degli scambi italoamericani sarà lasciato nel limbo delle più diverse illazioni.

Abbiamo così incontrato nel nostro cammino una prima condizione necessaria per approvare l'utilizzo del capitale americano e cioè che vengano, da chi lo fa, osservate le leggi italiane. Lasciamo a coloro che si fanno propagandisti e vestali dell'economia classica il giudizio se questo genere di operazione, anche se fatta regolarmente ed in osservanza delle leggi, sia un bene od un male dal punto di vista economico. La saggezza popolare vuole, col noto proverbio, che in base all'« articolo quinto: chi ne ha in mano ha vinto » e che quindi il depauperamento dei Conti speciali Cinematografia indebolisca continuamente la nostra posizione... D'altra parte la logica vorrebbe che i proventi di queste operazioni fosse pari annualmente a quel 37% dei Conti Cinematografia che, come s'è visto più sopra, viene esportato in base ai nuovi accordi. Ma lasciamo il responso ai Soloni dell'economia cosiddetta liberale perchè la saggezza e la logica, come s'è ben visto dalle cifre di questi anni, han poco da fare con l'alta scienza economica.

Torniamo invece a quell'inciso, « se buona », che abbiamo lasciato sospeso più sopra. Un'altra condizione fondamentale di questi utilizzi di capitali d'origine americana è che la pellicola prodotta con le lire sbloccate sia capace di produrre valuta pregiata, altrimenti l'operazione non è più interessante nè per l'intestatario del Conto Cinematografia nè per l'Ufficio Italiano Cambi. I detrattori del cosidetto neorealismo, che è poi l'espressione della migliore tradizione nazionale-popolare italiana, si son venuti moltiplicando in questi ultimi anni: ma non hanno mai considerato il lato economico-valutario della loro tesi perchè essi non sono in grado di dimostrare che i film non neorealisti sono stati e siano tuttora capaci d'incassare valuta

pregiata come e meglio dei film neorealisti. Il mercato nordamericano è stato aperto soltanto da film come « Roma, città aperta », « Sciuscià », « Riso amaro », « Ladri di biciclette »; qualche raro film in costume o comico ha potuto vivere nella loro scia soltanto perchè essi avevano richiamato l'attenzione sul nostro cinema. Produrre con capitali d'origine straniera film conformisti destinati al solo mercato interno equivale a confessare di voler moltiplicare le lire del Conto Cinematografia per usi non consentiti dai sei punti più avanti illustrati, di tale Conto. Questa del rispetto della tradizione nazionale-popolare italiana è la seconda condizione necessaria per dare l'approvazione all'impiego dei capitali dei Conti Cinematografia. C'è anche da osservare, passando, che la inerte moltiplicazione delle lire dei Conti Cinematografia oltre a non essere interessante per l'Ufficio Italiano dei Cambi, può avere negativi influssi sull'industria cinematografica nazionale perchè i produttori che hanno così straordinari mezzi di finanziamento sono portati ad essere indifferenti al rialzo dei prezzi: pur di avere una certa attrice sono pronti a pagare qualunque prezzo; i prezzi così rialzati possono mettere in crisi produttori nazionali che, dovendo ben rendere conto ai loro finanziatori, si vedranno costretti a presentare conti di fabbricazione sempre più alti e margini di utili sempre più ristretti. Esperienze simili nella sostanza pur se diverse nella forma, all'epoca del « Ben Hur » e della « Suora Bianca », portarono alla paralisi completa della nostra produzione. Assumendo tecnici ed artisti con lunghi contratti e impegnando stabilimenti di produzione i più grossi organismi che operano nel suddetto modo possono infatti ben presto impadronirsi del destino della nostra cinematografia.

Ma da quanto abbiamo detto più sopra deriva la conclusione, che a prima può sembrare paradossale, che le Case americane lavorano sul nostro mercato in perdita, poichè non possono esportare i loro guadagni che attraverso mille difficoltà. Una costatazione simile è stata fatta per quanto riguarda la Francia dal regista Claude Autant-Lara. Ne vien la domanda: che ci stanno a fare? Ammettiamo che siano affari loro, ma richiamiamo l'attenzione del Ministero del Commercio Estero e, di riflesso, del Ministero del Bilancio, sulle operazioni valutarie connesse alla produzione di film italiani con capitali d'origine americana, tanto più che il fenomeno dilaga investendo non più singoli produttori occasionali, ma interi stabilimenti di produzione; senza stare a fare qui elenchi nominativi che assumerebbero carattere di delazione, avvertiremo il lettore che, ove non sia annunziato in chiare lettere con comunicati-stampa invero sfrontati, nove volte su dieci i film italiani « distribuiti » per l'Italia o per l'estero da

case americane, sono prodotti col sistema qui illustrato. Il lettore si faccia i conti e vedrà che vanno sempre aumentando.

Non facciamoci intimorire da fantastiche illazioni o dalle paure di pressioni ideologiche e non facciamoci nemmeno illudere da tutti i « nobili scopi » che vengono sbandierati, e dalle lusinghe di maggior lavoro e concludiamo che l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema deve corrispondere a due condizioni fondamentali:

a) che gli operatori economici in parola, essendo persone giuridiche italiane, osservino *tutte* le leggi vigenti in materia, in modo che l'economia nazionale non venga frustrata in nessuno dei suoi diritti;

b) che, nell'interesse dello Stato e dello stesso operatore economico, i film fatti con questo sistema corrispondano alla nostra migliore tradizione nazionale-popolare.

Per analogia, questi ragionamenti sono valevoli per quei produttori italiani (e sono i più importanti) che vedono nell'industria cinematografica soprattutto un'operazione di conversione di lire in pellicola e di pellicola in valuta.

Una recente circolare del Ministero del Commercio estero, confermando gli obblighi degli importatori, ha richiamato l'attenzione degli organi competenti sopra questo serio problema. Speriamo bene.

Molto cordialmente

Libero Solaroli

Libri e saggi*

Una storia del cinema americano (1)

Si potrebbe legittimamente pensare che nulla più dell'arte cinematografica, così legata all'attualità e così rispondente alle immagini reali, dovesse porgerci lo specchio della vita di un paese. Nel caso poi del film americano, considerata l'ampiezza e la vastità della sua produzione, potremmo supporre che solo in esso ci sarebbe dato ritrovare il volto autentico dell'America (o per lo meno degli Stati Uniti). In realtà, da quando David Wark Griffith esaurì il suo compito di pioniere (e fu ben presto), da quando lo straniero Chaplin ha cessato di guardare in profondità nel mondo in cui era capitato a vivere come l'ultimo degli emigranti (e del resto lo avrebbero costretto a cessare), da quando insomma si doveva trascorrere dalle testimonianze sulla « nascita di una nazione », a quelle sulla sua vita, il film americano è rimasto singolarmente assente al suo compito, lontano dal suo assunto naturale. E lo si spiega facilmente: nel sorgere di un'industria vi è una sanità di processo storico e sociale, un attivo disordine, che consentono un contatto diretto con il pubblico, quindi la possibilità di offrirgli ciò che veramente lo interessa. Fino a che non si creano schemi e consuetudini, fino a che non si impongono determinati vizi spettacolari che lo condurranno a richiedere sempre quel modo di spettacolo, con i suoi *penchant*. Fino a che il film non sia completamente in potere del capitale finanziario.

Il film americano non ci dà l'America di oggi, così come il film russo non ci dà la Russia. Direi che è quasi impossibile penetrare nel travaglio intimo dei loro spettatori attraverso di essi: troppo forte è il potere che detiene e manovra le industrie cinematografiche. Non

---

* Guido Aristarco, impegnato nella direzione di 'Cinema nuovo', è costretto a lasciare questa rubrica fissa: lo sostituisce Vito Pandolfi. L'Aristarco, che ringraziamo per il suo apporto, seguiterà a far parte della rivista a cui collaborerà, oltre che con articoli, con note redazionali. (*n.d.D.*)

(1) Lewis Jacobs: *L'avventurosa storia del cinema americano* (The Rise of the American film, A critical history), traduzione italiana di Guidarino Guidi, Giulio Einaudi editore, 1952.

è facile neppure per gli altri paesi: ma sovente in queste produzioni la derivazione dai gusti popolari nel senso minore della parola (e cioè dalla letteratura di ordine inferiore) è abbastanza diretta, non è nè controllata nè trasformata al punto, che non sia più possibile riconoscervi l'esigenza genuina, anche se assai modesta, dello spettatore comune. Per il film americano invece l'imposizione della formula industriale — sia pure ricalcata su uno schema popolare come il western lo fu sulle avventure di Buffalo Bill — è talmente oppressiva, che sfugge il volto dello spettatore, il paesaggio delle sue vicende umane. Attraverso di esso non si potrà sapere molto sulla natura intima dello yankee. Ma la storia del suo Stato e delle sue angustie sociali, ne vengono rivelate e chiarite in certo senso.

L'excursus che Lewis Jacobs traccia nella sua opera con ricchezza di argomenti e ampiezza di considerazioni, può quindi dividersi in due periodi: il formarsi dell'industria cinematografica, e parallelamente l'opera di D. W. Griffith, di Chaplin, fino ai tentativi di Stroheim; successivamente lo stabilizzarsi di quest'industria, e il sopravvento del genere sulla personalità. Abbiamo cioè il *western*, il *musical*, la commedia rosa, il film di gangster, la farsa (che però si rende sempre più rara per il progressivo inaridirsi e scomparire dei temperamenti comici). Il regista nella stragrande maggioranza dei casi è un ottimo esecutore di questi generi. Ben di rado vi sfugge. Gli è permesso di solito sotto la suggestione di un'opera letteraria (come nei migliori film di John Ford, o in « All Quiet on the Western front » di Lewis Milestone). Nei primi anni di questo dopoguerra, abbiamo avuto, per un breve periodo, film ispirati a temi sociali e umanitarii: « Boomerang », « Crossfire », « The best years of your life », anch'essi del resto, tendenti a creare un genere, che però non ebbe evidentemente molto successo, se ben presto ha ceduto alla tendenza di affidarsi ai più forti successi teatrali, spesso debitamente edulcorati. E' che il genere dà migliori affidamenti per la sicurezza del reddito, specie quando si conserva l'equilibrio tra di essi, e si evita di eccedere nell'uno o nell'altro. Non sono mancati episodi di ribellismo (quello di « Citizen Kane », ad esempio), o di impostazione agitatoria (« The Strange Victory »), e una personalità come quella di Billy Wilder continua a darci potenti visioni del dramma americano. Ma il loro rilievo è stato ed è ancora marginale, nè ha la profondità delle indagini sia pure stroncate e messe a tacere di von Stroheim. La spiegazione a tutto questo viene fornita anzitutto da un chiarimento di Jacobs: « il controllo dell'industria cinematografica è attualmente detenuto dal gruppo Morgan (telefoni) e dal gruppo Rockfeller (radio). « Non occorre aggiungere, che i gruppi Morgan, Rockfeller, Du

Pont Nemours, controllano da soli gran parte delle industrie statunitensi. Contro i Du Pont Nemours da anni, in base alla legge antitrust, viene intentato un processo: che però, in seguito alla vittoria dei repubblicani, si prevede sarà inutile. Negli anni in cui si fa più forte il pericolo esterno — Stati Uniti ed Unione Sovietica lo sono rispettivamente l'uno per l'altro — il potere si accentra e si rafforza, fondandosi naturalmente sui suoi cardini essenziali, sulle classi dirigenti dell'economia e delle forze armate. Di conseguenza il film rispecchierà questi rincrudimenti, in quanto vengono sempre più precisati i suoi compiti al servizio di chi ne è padrone, ne fa uso e commercio.

Il film americano segue le vicende storiche della nazione, è una chiave per conoscere le intenzioni e i propositi più o meno dissimulati dei dirigenti, per seguire le reazioni ad essi fra gli spettatori popolari, gli effetti a cui conducono, le richieste che esaudiscono, gli ideali che agitano nel corso di queste fasi dialettiche. Naturalmente dice ben poco della realtà e della vita quotidiana. Non si riescono a ricordare più di tre o quattro film americani — dopo il grande filone Ince-Griffith-Chaplin-Stroheim — che illustrino la vita delle campagne al di fuori di facili miti romanzeschi. Si devono a King Vidor — « Hallelujah », e « Our daily bread » — e a Flaherty « Land » opera che per essere troppo veritiera, è stata sequestrata dal Ministero dell'Agricoltura che a Flaherty l'aveva commissionata, e quindi è stata praticamente interdetta. Oltre ai documentarii di Pare Lorentz. Poco di più, può dirsi per gli operai. Se si eccettua « Modern times », non ricordiamo nessun dramma svolgersi all'interno di un'officina. La vita di circa tre quarti della popolazione statunitense non trova quindi testimonianza nel film americano. Ed è logico: lo spettatore americano, come in genere lo spettatore qualsiasi, non cerca sullo schermo che il mito, una leggenda a buon mercato, e i suoi fornitori si guardano bene dal deluderlo (difatti il successo del film italiano di questi anni è anzitutto all'estero, dove la sua materia acquista un sapore leggendario: in Italia ha successo solo quando si pone in un clima di favola, pur con materiale realistico). Se quindi contano più le liriche di T. S. Eliot per farci capire il dramma dell'americano, delle migliaia di film prodotti in questi ultimi vent'anni, se perfino il teatro è più ricco di spunti e di verità — per il fatto che si rivolge a pubblici ristretti, quindi ha una libertà maggiore — è però nelle stagioni dei film che va ricercato l'evolversi dell'opinione pubblica, lo specchio di una mentalità, le aspirazioni segrete di un mondo, fra coloro che impartiscono i sogni e ne sono perfino privati, e coloro che amano farli. La storia è qui: nelle sue epoche di grandioso svi-

luppo, e nelle sue epoche di rigido schieramento. Nei film che illustrano il sorgere della grande nazione americana, come il lampo della rivoluzione bolscevica, e nei film che intendono indicare l'« american way of life », o assolvere ai compiti del realismo socialista. I grandi movimenti hanno poi lunghi e spesso dolorosi periodi d'assestamento, in cui i Griffith e gli Eisenstein non sanno trovar posto, mentre i De Millel riescono sempre a tornare sulla ribalta, e i Pudovkin si rassegnano alla normale amministrazione. Chaplin resta isolato. Tutto ciò riflette l'evolversi delle classi dirigenti e dei reciproci rapporti con le popolazioni: determina situazioni e illustra crisi, in cui si avvertono nuove possibilità di risoluzioni concrete. I film pongono in luce le diverse esigenze, che richiedono, anche indirettamente, doveri e desiderii di felicità, il senso religioso dell'esistenza, lo sbocco dei suoi sentimenti. Segnalano quindi le direzioni dei gruppi sociali, in relazione alla realtà in cui vivono. Sono la materia prima di un pensiero che si ponga il compito di dare una coscienza tesa verso un fine alla convivenza. Ci soccorrono là dove non può giungere l'esperienza diretta, e di cui pure occorre avere una nozione per giungere a interpretare una situazione, quindi a percorrere una linea etica. Il film americano, pur se non raggiunge che assai di rado, soprattutto nella seconda fase, che coincide con l'avvento del film sonoro (dovendosi far uso di macchinarii acquistabili solo in fase di monopolio, si cadde, come si è detto, completamente in dominio ai monopolii), una dignità d'arte, e un interesse specifico, offre sempre un largo campo d'osservazione e di diagnosi.

La nazione yankee nacque sin dagli inizii sotto i migliori auspici. Un vasto e fertile paese scarsamente abitato, una religione e un temperamento che sembravano ideali per favorire lo sviluppo capitalistico, risorse del suolo e del sottosuolo, senza limiti, una concezione politica già democratica e quindi protesa a dar campo ad ogni iniziativa e ad ogni concorrenza. Le conseguenze di questa serie di circostanze furono uno slancio senza pari per la costruzione di un nuovo paese, una generosa guerra d'indipendenza (in cui si ritrova l'affermazione di principi basilari per la nuova società umana), una generosa guerra di secessione, e infine un lungo e costante lavoro d'edificazione del nuovo stato, nelle sue fabbriche e nelle sue fattorie. Al culmine di questo sviluppo nasce l'industria cinematografica, e come documenta Lewis Jacobs con diversi elementi, contemporaneamente alla sua organizzazione si vengono scoprendo le possibilità tecniche della ripresa, si elabora il nuovo linguaggio spettacolare, con le leggi e le facoltà dell'inquadratura e del montaggio. Il film intanto cerca nella storia americana dove sia facilmente reperibile il bene e il

male, dove la personificazione del male non dia alcun fastidio ad alcuno. Quasi mai quindi si affronta la guerra d'indipendenza, di rado la guerra di secessione (e quando Griffith lo fece suscitò tempeste), mentre a migliaia e a migliaia, da Broncho Billy a John Wayne, si annoverano i film che descrivono le lotte contro i pellerossa, già campo di un'altrettanto vasta letteratura popolare, naturalmente senza una parvenza d'obiettività (di cui solo oggi ci si permette il lusso) e le lotte in seno alle nuove città che sorgono tra le forze dell'ordine e quelle del disordine: a volte in modo soltanto avventuroso, a volte con un romanticismo da operetta, alla « Fra Diavolo ». Eppure questi miti sono così strettamente connessi alla storia del popolo, sono così freschi e vivi, hanno tali possibilità d'ambientazione e di caratterizzazione, che pur schematizzandosi ben presto in un genere, nel genere per antonomasia, il « western », danno occasione ad autentici esemplari di narrazione cinematografica, da « The covered wagon » di James Cruze a « Stagecoach » di John Ford. La febbre dell'oro, e le condizioni in cui veniva a trovarsi l'umile e troppo spesso schiacciato mattone umano della costruzione americana, furono invece l'umoristico obiettivo di Chaplin: di fronte a cui ogni americano, vistosi messo troppo in luce, si sente imbarazzato e a disagio (perchè quelle farse che allora sembravano soltanto scherzi geniali, ora rivelano il loro vero significato, e il primo a rendersene conto è stato il loro stesso autore che questo significato ha cercato poi di sviluppare: ma che resta più in profondità proprio dove, nell'apparenza della gag e della maschera — quale maschera « sociale »! — sembra proteso soltanto a un divertimento in superficie). Come le piramidi costarono la vita a migliaia di schiavi, così la grande potenza americana si è eretta sul sacrificio involontario di milioni di emigranti: che hanno lasciato ai suoi piedi ogni residuo di vita morale e spirituale. Chaplin descrive le peripezie di questa unica e ripetutissima vicenda, ed anche l'inanità di ogni tentativo per sfuggirle. Se, come sempre, vi è un segreto nascosto nelle vicende storiche ed anche in quelle moderne dell'America, esso va ricercato anzitutto in quel centinaio di farse che Chaplin preparò in due o tre anni, e che formano la sua leggenda. Sono l'occhio dello « straniero »: che non ha nè inibizioni nè riguardi, e che mira al solo intento della risata (ma la risata, di cui l'uomo ha bisogno come di un nutrimento vitale, porta sempre alla liberazione, alla fuga dei fantasmi che opprimono), Interviene poco dopo un altro straniero, un altro osservatore senza pietà, Stroheim, ma questo non lo si sopporta, « Greed » non verrà mai proiettato in pubblico che completamente edulcorato e sminuito, Un museo d'arte cinematografica ne conserva ancora una copia: tan-

to, ciò che finisce in un museo, è reso per sempre inoffensivo. La lotta per la vita nella nuova, grande nazione, trovava il suo quadro tragico, era messa a nudo, nei suoi elementi istintivi mescolati disordinatamente alle leggi della convivenza sociale, delle forze finanziarie, dei loro poteri d'acquisto nei confronti della vita, della frode e della violenza che sono ineluttabili quando si debbano conquistare quei beni che rendano possibile la sopravvivenza e facciano sembrare realizzabili i sogni di soddisfare istinti e aspirazioni dalla presenza ossessiva.

Il film ha così vasta portata d'influenze che sembra quasi esulare dalle sue possibilità lo scendere nel profondo delle cose: essa vi appare a volte per il potere di sorpresa della « camera ». Forse ciò gli sarà permesso quando avrà diverse manifestazioni spettacolari, diversi generi d'intervento nella vita pubblica. Per ora, mentre al teatro fu dato a volte di anticipare grandi movimenti storici (si pensi a Beaumarchais) al film non è concesso che di seguirli. Ma è anche vero che ora il teatro non rispecchia molte situazioni, o le rispecchia solo casualmente, mentre il film porta sulla pellicola le conseguenze di ogni sommovimento, di ogni lotta e vittoria (e può darsi che in seguito, riesca ad anticiparli, a promuoverli, a delinearli). « Nascita di una nazione » ha titolo la prima grande opera cinematografica. E « the rise » dice Lewis Jacobs anche del film americano. A scoprirla e a descriverla è dedicata la parte migliore del film muto americano.

Le esperienze di Melville e di Hathworne, di Emerson e di Thoreau, di Poe e di Whithman, che pure sembrano ancora oggi il più ragguardevole frutto della civiltà americana, non hanno nessuna diretta relazione con la produzione cinematografica e il suo sviluppo. Essa è invece direttamente derivata dalla letteratura popolare, e trascina il suo perenne contrasto di esigenze: un fine edificante con una materia che dia sostanzialmente agio di accontentare le immaginazioni, di soddisfare gli istinti repressi con eccitazioni di fantasia, di portare ad un vero e proprio onanismo mentale. Ancora oggi, del resto, questo è lo scopo evidente dei film dove la violenza, prima di essere punita, raggiunge parossismi sadici, o di quelli dove storielle caramellose consentono di porre in primo piano « bellezze al bagno » che la vita di solito non concede agli innumerevoli frequentatori delle terze visioni. La caratteristica del film americano, del film cioè dovuto alla più perfezionata organizzazione industriale, preparato per il paese dove si ha il più alto livello di economia capitalistica, è quella di colmare, sia pure in modo del tutto esterno, lo stato esistente per la stragrande maggioranza dei cittadini tra ciò che la vita

offre loro in concreto, e ciò che potrebbe offrire in teoria e sembra offra a taluni privilegiati. Naturalmente pur di giustificare tutto questo dinanzi ad ogni coscienza, lo si pone sotto il manto della più vieta morale.

Ma fino all'avvento del film sonoro, non si era giunti a questa determinazione esclusiva. La si stava elaborando. Ecco così che Griffith ha modo di esporre sulle basi della concezione religiosa dominante, una propria ricerca di significati ideologici. Che Chaplin nelle sue comiche ha modo di illuminare alla luce più cruda, quindi più farsesca, gli incredibili e contrastanti aspetti del Nuovo Mondo. Ecco che Stroheim ne descrive la necessità di umiliante mutilazione l'essere ridotti all'impotenza in Greed. E, lateralmente, Murnau in « Sunrise », Seastrom in « Wind », Sternberg in « Salvation Hunters », davano immagini di una vita senza scopo. Si devono a registi legati strettamente all'industria come Thomas H. Ince, James Cruze, Henry King, e Mack Sennet, in margine alla letteratura popolare, opere-base, da cui sono poi nati i « generi », in una serie indeterminata di variazioni: talvolta, in questi fondatori, con grande felicità di fantasia, e con vigore epico. Fino al 1929: anno della crisi (e al tempo stesso del sonoro), che fu per gli Stati Uniti una svolta storica forse maggiore della prima guerra mondiale.

Il film americano ricostruisce così la storia della sua nazione, ne illustra le componenti. La falsifica? L'esempio di Griffith che rivendica il bene al Sud, per gettare il male sulla razza negra, sembrerebbe probante. In realtà più che storia è storiografia: indica come lo svolgimento dei fatti sia visto da chi in questi fatti era stato principale parte in causa. D. W. Griffith eseguendo il testamento spirituale di suo padre, colonnello dell'esercito sudista, indicherà la componente « sudista » della sua nazione, così come in « Intolerance », attraverso grandiose visioni alla Victor Hugo, metterà in luce meglio di ogni altro, quale punto di evoluzione abbia raggiunto nell'animo del *common man* americano, la concezione religiosa della vita, come essa, sulla base delle confessioni protestanti, abbia elaborato le ragioni della convivenza civile, la necessità di una « tolleranza », le basi di quel costume democratico, preoccupato anche di realizzare un'uguaglianza economica, ma sempre da lontano, di cui James e Dewey fornirono le costanti teoriche. Dopo di chè l'industria cinematografica ha ormai forgiato il suo strumento, stabilito i suoi passi, individuati i suoi generi: ed a nessuno è permesso ignorare le regole del gioco che lei stessa ha posto. Chaplin viene considerato un anarchico fuori-legge (e lo stesso Lewis Jacobs, pur così illuminato e sensibile, tende a limitarne il significato); tutto il resto se vuol assu-

mere un atteggiamento spregiudicato, lo farà ai margini, e quindi non conterà, nè per lo spettatore comune, nè per lo sviluppo dell'arte cinematografica, nè per documentare importanti movimenti storici. Non potrà agire neppure di riflesso, in questi settori. Il documentarismo — con la sola eccezione di Flaherty — e l'avanguardia, in un piano ancora minore, non riescono a possedere un calore di convinzione, a trovare strade e sviluppi, in un terreno così ostile. Solo Walt Disney ed Herbert Fleischer restano per un lungo periodo capaci di simboleggiare in fiabe di nuovo genere, fantastiche e pur così prossime alle realtà, il mondo circostante e le peripezie con cui introdursi nel gusto della vita.

Al di là delle tre opere di King Vidor preparate negli anni della crisi e legate più o meno direttamente ai suoi motivi (« The crowd », « Our daily fread », « Hallelujah ») non mancano, dall'avvento del sonoro alla nuova guerra mondiale, film di Ford e di Milestone, di Lang e di Wellmann, di Capra e di Mamoulian, che raggiungono di sovente una grande efficacia drammatica, sono rappresentativi per ricostruire una storia del costume mentale, morale e immaginativo, spesso creano atmosfere e suggestioni di autentica potenza evocativa; ma in una storia della cultura contemporanea, e in particolare di quella americana, hanno un po' il posto delle arti applicate. Pongono in un piano spettacolare risultanze tratte dalla letteratura narrativa e da quella drammatica, oppure perfezionano gli schemi spettacolari già creati antecedentemente da altri film. Divengono quasi più indicative, per ridarci il tempo del decennio 29-39, le sue evoluzioni nel gusto, nel carattere, nelle angoscie, nelle gioie, le figure di taluni attori, ideali diversi e mutevoli delle generazioni (da Janet Gaynor si giunge a Mae West, da Leslie Howard a Clark Gable). Lewis Jacobs così attento a descrivere le trasformazioni di struttura nell'industria, e gli atteggiamenti dell'opinione pubblica, nella maggior parte dei casi cerca di individuare la portata artistica dei film, che dal '29 in poi, fu sempre, come si è detto, relativa, senza mettere in luce anche il loro generalmente imprevisto valore di documento, e quindi dà scarso rilievo alle personalità degli attori. Eppure, è attraverso i loro volti che spesso si possono sorprendere i segreti e i destini di un'epoca. Oggi Greta Garbo è solo oggetto di un ricordo più ironico che affettuoso. Ma perchè allora si costruì con lei un'immagine che doveva avere tanto fascino e racchiudere tanti sogni? Quale parte di sè stessi si vide allora sublimata in lei?

La società americana era ormai matura (la stessa crisi ne era stata una riprova). Come tale dava allo spettacolo soprattutto un senso di esibizione, di virtuosismo. La lotta del gladiatore e gli spari del

gangster hanno lo stesso scopo dimostrativo: e non che tacciano in fondo agli animi le vere preoccupazioni. E' che non le si vuole in questa sede. « The grapet of with » fu anzitutto un best-seller, un alibi che richiedeva una facile condanna morale, senza nessuna implicazione pratica. Del resto è lo stato stesso che posto dinnanzi a rovine, sempre più gravi e alle pressioni che esercitano, si decide al New-Deal: quel tanto di iniziativa sociale che gli consenta di rafforzarsi, di trovare un giusto equilibrio nella sua struttura. Eppure, a tutto quel movimento di opinione intellettuale, di sfere dirigenti, di proletariato per cui il New-Deal fu una speranza che si concretava, quanto poco corrispose nella produzione cinematografica! Dall'inizio del film americano in poi, se si eccettua Chaplin, il film è sempre offensivo per la classe operaia, soprattutto se sciopera. L'esperienza del New-Deal finiva del resto col rientrare nei suoi binarii, pur lasciando i frutti di talune esigenze. Nel vorticoso sviluppo di capitali e di imprese, di necessità e di supremazia, al film, e successivamente alle altre attività culturali, non viene lasciato che un compito minore, di fiancheggiamento.

A queste considerazioni conduce la lettura dell'opera di Lewis Jacobs, densa di fatti e di esposizioni, equilibrata e schietta nei suoi giudizii. E' in essa più felice la parte dedicata alla nascita e ai primi grandiosi sviluppi del film: perchè il suo oggetto era più chiaro, più evidente nei suoi scopi e nei suoi risultati. Il metodo empirico seguito dall'autore — formatosi alla scuola morale di Jefferson e di Dewey — è il più gradito e il più utile al lettore: che ha modo così di vedere con i propri occhi, e di trovare nel critico un aiuto, non un'imposizione. Naturalmente, man mano che la prospettiva storica si fa confusa, e divengono scarsi i risultati d'arte, anche Lewis Jacobs resta incerto e si disorienta dinanzi alla sua materia. Così, se per il periodo del sonoro egli non riesce a scorgere nessuna linea-guida, e a identificare una chiara ragione del prodotto cinematografico, nell'appendice, che vorrebbe essere una conclusione e un indirizzo, dieci anni dopo, lo sfasamento è ancora maggiore, si fa definitivo, e noi perdiamo le fila del ragionamento storico. Del resto, dove trovarle oggi?

Ma l'insegnamento che si trae dal « sorgere » visto da Jacobs nella sua pienezza e libertà di rigoglio, la semplice e chiara determinazione del suo indagatore, sono un apporto fra i maggiori all'intelligenza del film e del suo destino storico.

Vito Pandolfi

I film

Luci della ribalta (1)

Non è facile di fronte a quest'ultimo film di Charles Chaplin pronunciare un giudizio critico che ne colga i valori artistici, poetici, e, attraverso questi il contenuto e il profondo significato. Non è facile perchè molti sono gli elementi di natura extraestetica che influenzano lo spettatore. Innanzitutto il basso livello della media produzione cinematografica nella quale fa spicco questo *Luci della ribalta;* poi la suggestione che promana dal maggiore artista del cinema e dal suo personaggio immortale, Charlot, che seguita a proiettare la sua ombra anche dopo l'ultima apparizione sullo schermo (*Tempi moderni,* 1936), sulle opere più recenti (*Il dittatore,* 1940, *Monsieur Verdoux,* 1946 e *Luci della ribalta,* 1952); in fine le sapienti interpolazioni autobiografiche nel racconto che rendono più toccanti su un piano sentimentale le vicende del protagonista del film: Calvero.

In effetti il generale entusiasmo e la sincera commozione del pubblico e della critica di fronte a questa nuova opera di Chaplin, entusiasmo e commozione accresciute anche dalla presenza in Europa del grande artista e dall'inspiegabile atteggiamento, ostile nei suoi confronti, del governo e di talune associazioni degli Stati Uniti d'America, non sono stati di ordine puramente estetico anche se pubblico e critica lo hanno creduto: ma riprova ne è proprio il tono delle lodi (si è parlato di Molière, di Shakespeare e di Thomas Mann) (2)

---

(1) *Titolo originale*: Limelight; *Regia*: Charles S. Chaplin; *Soggetto, sceneggiatura e dialoghi*: Charles S. Chaplin; *Fotografia*: Karl Struss; *Scenografia*: Eugene Lourié; *Musica*: Charles S. Chaplin; *Interpreti e personaggi*: Charles S. Chaplin (*Calvero*), Claire Bloom (*Terry*), Sidney Chaplin jr. (*Neville*), Buster Keaton (*il partner di Calvero*), Nigel Bruce (*Postant*), Norman Lloyd (*Bodalink, il coreografo*), Marjorie Bennett (*la padrona di casa*), André Egleosky (*Arlecchino*), Melina Hayden (*Colombina*); *Produzione*: Charles S. Chaplin - United Artists U.S.A., 1952; *Distribuzione*: D.A.I.

(2) Si vedano in 'Cinema nuovo' n. 1, 15 dicembre 1952, n. 3, 15 gennaio 1953; in 'Cahiers du cinéma', n. 18, dicembre 1952; in 'Rassegna del film', n. 10, gennaio 1953 e n. 11, febbraio 1953; in 'Filmcritica', n. 20, gennaio 1953 le cri-

e le giustificazioni che se ne sono date di ordine « letterario » e « morale ».

Per un'esatta valutazione di *Luci della ribalta* bisogna rifarsi al posto che Charles Chaplin occupa nella storia del cinema e a quello che questo film ha nella sua opera. La prima domanda che viene alla mente è come mai la vera, grande creazione di questo artista si polarizzi intorno a un personaggio (Charlot) le cui varie vicende (i singoli film) costituiscono i capitoli di un'unica narrazione. Infatti, *L'opinione pubblica* (*A Woman of Paris*, 1923) resta un caso isolato e, nonostante la sua importanza nella storia del film americano, non attinge l'alta poesia del mondo chapliniano. Alla domanda sembrerebbe facile rispondere, a prima vista, che ciò avviene perché Chaplin oltre che regista è attore. Ma a ben considerare la cosa ci si accorge che la risposta non è soddisfacente perché in quanto tale egli avrebbe potuto dar vita a differenti personaggi per quella multiforme possibilità che contraddistingue proprio l'attore nel tradizionale senso di 'interprete'; vocabolo questo, che, se pure non rigoroso da un punto di vista estetico, rende chiaramente, quella particolare arte che consiste nel dare esistenza reale a un personaggio definito letterariamente in un testo, sia esso compiuto nella sua esppressione, come un dramma o una commedia, o abbozzato in vista della sua forma definitiva quale una sceneggiatura.

Sta di fatto che ne *L'opinione pubblica* Chaplin non figura fra gli 'interpreti'. Sicché sembra evidente come la chiave di volta per la comprensione di tutta la sua opera sia proprio Charlot. Ed è qui che bisogna fermare l'attenzione e approfondire l'indagine per analizzarne il linguaggio e rendersi conto dello sviluppo della sua 'forma', che è poi il solo modo di intendere quello dei suoi 'contenuti'.

Chaplin non è, infatti, un attore-interprete, ma un 'mimo' che ha inventato una maschera (come Pulcinella era considerato l'eroe nazionale dal popolo napoletano, così Charlot potrebbe esserlo di una vasta parte dell'umanità dei nostri tempi), e questa maschera è venuta via via arricchendo fino a portarla all'altezza di un simbolo poetico. Il suo linguaggio è, dunque, il linguaggio mimico nel pieno significato tradizionale — gesti, espressioni, danza — sicché la sua persona fisica è il mezzo principale attraverso cui si esprime.

tiche e le testimonianze su 'Luci della ribalta' tutte animate dallo stesso incondizionato entusiasmo se si eccettuano, a che io sappia, le dichiarazioni di Vincenzo Cardarelli e Galvano Della Volpe e una nota redazionale di 'Rinascita'.

Il pieno e incondizionato consenso di taluni letterati è dovuto proprio a quel fondo *letterario* del film, che ha fatto sorgere l'idea di un suo adattamento teatrale.

Il cinematografo gli ha consentito di creare un linguaggio in cui l'arte del mimo e i mezzi espressivi del film si fondono: il suo talento poetico di regista ha dato così vita a un genere filmico che si riallaccia, in un certo senso, all'antico mimo.

Di qui il carattere popolare e nello stesso tempo realistico della sua opera, nonostante l'assurdo e l'irrazionale. Lo stesso Charlot, come sappiamo, deriva non solo il suo abbigliamento, ma anche il modo di camminare e certi gesti caratteristici dall'osservazione della vita: così come da una tale acuta osservazione derivano gli altri personaggi dei suoi film e gli ambienti in cui si muovono e persino gran parte delle trovate comiche.

Nella storia del film egli rappresenta per ciò un aspetto assolutamente particolare, che si distingue tanto da quel filone realistico proprio del cinema, basato sulla fondamentale possibilità documentaria della fotografia in movimento — che va dalle prime riprese di Lumière, attraverso Flaherty e la scuola sovietica, fino a talune recenti opere del neorealismo italiano — quanto dalla più vistosa tradizione spettacolare che è sempre messa in scena cinematografica di un testo, anche quando — ed oggi, poi, non accade così di sovente — il cinema vi entra come mezzo « necessario » e non di semplice 'registrazione' o 'comunicazione'.

Anche rispetto al cinema muto il problema non si presenta diversamente. Le escandescenze recitative di quei protagonisti di *drammi* e *commedie*, di cui sono intrisi anche i film migliori, vogliono colmare l'avvertita mancanza di parola per cui non bastano le didascalie, e non hanno nulla a che vedere con l'espressione compiuta e completa di Charlot.

La perfetta integrazione del linguaggio mimico in quello filmico han fatto di Chaplin la bandiera di tutti i sostenitori dell'artisticità del film: ché non era possibile contestare validità poetica alle sue creazioni, né d'altra parte non riconoscere che esse attingevano una tale validità coi mezzi espressivi propri del cinema in una forma assoluta e irrepetibile.

Se si considera, ora, lo sviluppo di questa forma entro l'opera chapliniana, sviluppo che coincide con l'arricchirsi dei contenuti, dalle prime comiche fino a *Tempi moderni* (1936) si constata un progressivo affinamento mimico di Charlot, che la fantasia di Chaplin spinge ad esprimere, attraverso le più inaudite invenzioni, sentimenti sempre più vasti e profondi (solo in un secondo tempo, infatti, la sua comicità si fa amara tingendosi di tragico), a cui corrisponde un affinamento anche dello stile del film, che si scioglie, acquista ritmo e si fa sempre più incisivo, fino a giungere alle altezze del *Kid* (1920),

de *Il pellegrino* (1923), de *La febbre dell'oro* (1925), che segna, forse il culmine, de *Il circo* (1928) e dei due film sonori *Luci della città* (1931) e *Tempi moderni* (1936).

Troppo lungo, e fuori luogo, sarebbe condurre qui un'analisi di questa parabola e delle sue fasi successive o soffermarci ad esaminare l'influenza esercitata dal sonoro e l'abbandono da parte di Chaplin del suo personaggio (Charlot) quando si è deciso a far uso del parlato, ma non del suo particolare linguaggio mimico, che rivive ne *Il dittatore* (1940) — basti pensare alla scena quasi a balletto del piccolo ebreo che rade un cliente, o a quella in cui Hitler giuoca col mappamondo — e ancora in *Monsieur Verdoux* — si ricordi la scena della barca e quella del matrimonio con l'incontro della prima moglie —, linguaggio che resta sempre assai più chiaro e significativo, perché ha il sigillo dell'arte, di quello filosofeggiante e moralisteggiante dei dialoghi. Per questo aspetto rimando comunque il lettore, che ne avesse voglia, a un mio scritto 'Parabola di Charlot e di Chaplin', pubblicato in appendice al volume *Il film nei problemi dell'arte* (Ateneo, Roma, 1949).

In *Luci della ribalta* Chaplin si è tolto la maschera: prima l'aveva solamente cambiata per avvalersi del parlato, e Charlot non aveva necessità di parlare esprimendosi compiutamente nella sua mimica (sebbene quella battuta di Verdoux in carcere, al sacerdote che entra per portargli i conforti religiosi prima dell'esecuzione. — In che posso servirla? — sembrasse proprio suggerita da Charlot), ora l'abbandona e ci mostra il suo vero volto. Chaplin non ha più la possibilità di far rivivere Charlot, che non sente l'ingiuria del tempo ed è ormai consacrato fra quelle creature artistiche che sopravvivono all'autore.

Questo fatto comporta un notevole mutamento di stile: non c'è più il mimo che si integra nei mezzi espressivi del cinema, non c'è più il muto ed eloquente Charlot; Chaplin sente il bisogno di parlare molto per cercare di essere altrettanto eloquente. Si tratta di riempire il vuoto lasciato da Charlot: in altri termini qui è ricercato un nuovo linguaggio, un procedimento creativo diverso dalle opere precedenti, ivi compresa *L'opinione pubblica* che risale ai tempi del muto. L'importanza assunta in questo film dalla sceneggiatura su un piano 'letterario', e cioè di elaborazione dell'azione drammatica attraverso una successione di scene nelle quali predomina il dialogo e conseguentemente un'impostazione 'teatrale' che sacrificherà a volte l'espressione cinematografica, è evidente. All'immediatezza visiva del mimo si so-

stituisce la mediazione 'letteraria': l'accento cade più sul testo che sull'immagine filmica, o, meglio, prima sul testo.

Non è senza un motivo che l'elaborazione di questa sceneggiatura abbia impegnato Chaplin per più di due anni, mentre le riprese si sono svolte rapidamente in meno di due mesi: l'inverso, se non vado errato, di quanto avveniva precedentemente. Lo stesso fatto di avere rimontato il film tre volte spiega come la sua prima intuizione non fosse di natura *puramente* cinematografica, per l'intrusione di elementi « moralistici » e « letterari » già apparsi nelle sue ultime opere, ed egli, con quell'acuta sensibilità filmistica che lo distingue, questa forma ricercasse attraverso un differente impiego dei mezzi espressivi propri del cinema (inquadratura e montaggio).

Per rendersi conto di questa ricerca di un nuovo linguaggio si consideri l'importanza che in *Luci della ribalta* assume lo stile della fotografia, particolarmente curata nel giuoco delle luci e delle ombre e nell'inquadratura (tutte le sequenze del teatro sono esemplari sotto questo aspetto), preoccupazione che cessa ogni qualvolta è inserita una pantomima e ritorna la nuda e quasi documentaria fotografia di Charlot.

Prima di procedere a una più precisa analisi del film vorrei aggiungere che non è il dialogo o la sua quantità a inficiare l'immagine filmica — visiva e auditiva insieme —, ma la sua natura, per cui può esserci o meno l'integrazione in un'unica immagine: non si può sentire senza vedere, visione e parlato sono necessari per intendere.

Vediamo ora, quando e dove *Luci della ribalta* raggiunge la espressione filmica. Ché al di fuori dei mezzi espressivi propri di quest'arte si possono avere scene di natura letteraria, anche di notevole livello, per le quali il procedimento di realizzazione cinematografica diviene un fatto esterno e pratico o, nel migliore dei casi, esteriorizzazione spettacolare di un testo poetico.

Che in *Luci della ribalta* possa esservi il nocciolo, il seme di una commedia drammatica, di una 'pièce', è quanto hanno intravisto quegli impresari americani che han chiesto a Chaplin di ridurre per il teatro il suo lavoro, ma che il film sia già la realizzazione di un testo poetico valido credo nessuno possa affermare da che una rivista cinematografica ('Cinema nuovo' n. 3, 15 gennaio 1953) ne ha pubblicato i dialoghi. E se è vero che la redazione di quella rivista osserva che « staccate dalle immagini, le battute perdono gran parte del loro significato » non sembra altrettanto giusto e conseguente l'affermazione che i dialoghi pubblicati « costituiranno un valido aiuto ai lettori che, dopo visto il film, vorranno meditare sul suo significato più profondo ». Che sarebbe un invalidare il film stesso, anche come realiz-

zazione spettacolare di un testo, se proprio da questa realizzazione non ne venisse fuori il significato più profondo. E, si badi, nel caso l'autore del testo poetico, l'interprete e il regista si identificano, per cui quella versione o traduzione o ricreazione cinematografica scava, come in altri casi può non avvenire, i più riposti significati dell'opera.

In vero la lettura dei dialoghi presi a sé non ha più importanza dell'audizione separata che potessimo fare della musica, e certo il Chaplin letterato, poeta che si esprime attraverso la parola, non ha maggior valore del Chaplin musicista, pur ammettendo che in funzione della sua espressione filmica egli sa far uso, assai spesso con accorgimento, delle note e delle parole. Più importante resta sempre la riproduzione dei fotogrammi che, se pure in modo incompleto, ci fa meglio intuire il valore dell'opera.

La trama di *Luci della ribalta* è strutturata in maniera che si può dire convenzionale. La materia non è nuova, ma solo chi non ha dimestichezza coi fatti artistici può lamentarlo. Il clown invecchiato, disoccupato perché non fa più ridere, che ritrova una ragione di vita nel ridare fiducia a una giovane ballerina: sogna il successo, come una volta, ma la realtà lo disincanta mentre la ragazza per merito suo avanza e si afferma nell'arte. Ed ecco che proprio alla fine della sua vita il vecchio clown riesce a ottenere il trionfo di una volta e muore, assistendo sereno, fra le quinte, al ballo della fanciulla. Tra i due l'impossibile amore, nonché la presenza di un giovane musicista, che alla fine, per diritto di natura, trionferà sul cuore della ragazza.

Si analizzi ora la struttura della narrazione coi colpi di scena sapientemente distribuiti (per tutti: l'inversione del rapporto fra i due protagonisti quando Terry riacquista l'uso delle gambe), le coincidenze prefabbricate (Terry che alla prima prova in teatro ritrova al pianoforte il giovane musicista Neville che aveva conosciuto e amato in segreto quando era commessa di negozio; l'addio di Neville, chiamato alle armi per la guerra, a Terry, sul portone di casa dietro il quale è Calvero che sente tutto; l'incontro dei due al ristorante; l'incontro di Calvero, unitosi ai suonatori ambulanti, con Neville e Postant nel caffè), i facili espedienti necessari per le soluzioni (tipico l'abbandono all'alcool, che porterà all'eccitazione finale durante lo *sketch* con Keaton e alla paralisi cardiaca) e si veda come da codesta struttura si giunga anche a soluzioni convenzionali di ordine formale (il racconto che Terry fa del suo primo incontro con Neville, i sogni di Calvero che non sono mantenuti nell'economia della narrazione, per caratterizzare, cioè, il personaggio e darcene lo stato d'animo, Terry che riacquista l'uso delle gambe, la morte fra le quinte e così via).

L'arte di Chaplin certamente riesce a non far scadere mai il racconto, persino in questi punti più deboli, al livello del più vieto melodramma e i dialoghi, in vero, anche quando non sono illuminanti come in certe parti, si mantengono su un piano di dignità che non è comune al cinematografo. Ma tutto ciò non basterebbe a fare del film un'opera notevole qual'è, nonostante questi difetti. I quali, però, ne rivelando i limiti, non solo formali, ma di contenuto: ché le riflessioni sulla bellezza della vita, sul valore dell'uomo e della sua coscienza, non essendo « discorso poetico », ripetono pallidamente le cose che ci aveva detto con la potenza illuminante dell'arte Charlot e con una maggior profondità e una più vasta apertura di interessi.

Nella prima parte del film, che ai dialoghi e alle rievocazioni si affida maggiormente, non c'è un ritmo lento, come qualcuno ha osservato, (lento o rapido che sia la presenza del ritmo è sigillo di una forma raggiunta), ma la mancanza di un ritmo, che è cosa ben diversa; sì che gli *sketches* inseriti, anche se gustosissimi come quello del domatore di pulci o patetici come l'altro che Calvero sogna di fare con Terry, oltre la misura del racconto restano virtuosismi fine a se stessi, e i lunghi dialoghi con Terry malata, per quanto costruiti abilmente con un accorto accento di ironia (che nel doppiato, però, è quasi scomparso) non integrano l'immagine visiva e la rendono più vibrante, perché questa è quasi un sommesso e ricercato accompagnamento delle parole — vedi il giuoco delle due aringhe —, al contrario, per esempio, della tipica scena charlottiana in cui Calvero, nascosto dietro un telaio appoggiato alla parete, si raccomanda a Dio perché Terry abbia successo e, sorpreso, dice che sta cercando un bottone. Frammento che rivela assai di più di lui che non tutti i discorsi sul sole, le stelle e la formazione della coscienza umana. « Il cuore, la mente: che mistero! ».

A cercare il succo del film nei dialoghi, come qualcuno e, anzi, i più hanno fatto si rischia di farsi sfuggire i valori positivi dell'opera che sono di natura strettamente cinematografica. E' ancora il Chaplin regista e attore che può parlarci poeticamente e darci quella commozione che viene dall'arte, che è forma raggiunta: nel caso forma filmica.

In *Luci della ribalta* c'è una luce che sovrasta le altre ed è il personaggio di Terry, nella sua intuizione cinematografica. La dolcezza del volto, la grazia dei gesti, quell'armonia che diventa musica visiva nella danza fanno di lei un simbolo, un ideale. Non è un personaggio psicologicamente e drammaticamente costruito (non la sua paralisi alle gambe ci interessa, né il suo amore per Calvero in

lotta con l'amore per Neville e neppure la sua paura di fronte al debutto: tanto meno il suo passato con la storia della sorella prostituitasi per farle studiare la danza) è la proiezione di un sentimento lirico di Chaplin (Calvero): un sogno innocente come quello di Charlot dei poliziotti trasformati in angeli, ma più maturo: il sogno dell'arte che costa lotte, pianti, fatiche e persino violenze (che altro vuol dire la scena bellissima dello schiaffo?), ma alla fine si libra, oltre la passione umana, bianca di luce nella pura armonia, indifferente persino alla morte, che in quel momento è superata.

Dal letto nel quale Calvero la salva fino a quel suo ultimo girare, leggera, nel cono luminoso della ribalta, Terry rappresenta nella sua perfetta suggestione visiva questa lotta dell'artista per la pura bellezza: un attimo in cui la si attinge ripaga di tutto. (A Roma, in un suo discorso al Centro Sperimentale di Cinematografia, Chaplin ha detto: '... nel cercare la verità, la verità non è lo scopo principale, perché nello spirito della verità vi è uno spirito più grande, e cioè la bellezza'). E non è senza significato che il grande mimo abbia nel suo film impersonato lo spirito della bellezza in una danzatrice: il fragile corpo umano che al soffio dell'arte diventa mezzo per la più alta espressione.

Terry e Calvero, come avviene spesso nei romanzi di Dostoievsky, sono un personaggio solo e il loro mondo è il teatro. Calvero può morire non la sua arte: quello che di sé è riuscito a trasfondere in Terry.

In questo senso e solo in questo senso *Luci della ribalta* è un film autobiografico.

Si considerino, ora, a questa stregua tutte le sequenze del teatro, tra le più belle del film, dove l'immagine si fa veramente pregnante e la dialettica Calvero-Terry è in quelle luci e in quelle ombre, in quei bianchi e quei neri, in quegli spazi vasti che fanno del palcoscenico un mondo. E ancora nel volto dolce e fermo della fanciulla, balzante di vita nella danza, in quello stanco poggiarsi di Calvero, pagliaccio nel balletto, allo stipite della porta, con quel volto fisso a Terry, che sembra avergli strappato la luce.

Nulla più e meglio di quell'immagine poteva dire che Calvero è finito, che se l'arte non muore gli artisti hanno un'umana durata. Che aggiungono le parole, che aggiunge la scena in cui il collega rivela, inconsapevolmente a Calvero il suo fallimento? Noi sappiamo benissimo che è giunta l'ora della sua morte. Ed è per questo e per chi sa intendere il significato delle immagini filmiche, che l'ultimo *sketch* di Calvero, quello con Buster Keaton, acquista una particolare emotività: il comico e il tragico vi si fondono (come nel migliore Charlot)

in quanto per Calvero esso costituisce veramente l'ultima pantomima, quella della morte, a cui succede la danza di Terry, il ballo della giovinezza e della vita.

E' chiaro che il film risente dei due piani su cui scorre. La struttura e gran parte dei dialoghi fanno sentire il loro peso; ma quando l'espressione raggiunge, come si è visto, la forma cinematografica, allora si ha la poesia vera e propria, senza mezzi termini, senza scorie. Allora, come in qualche primo piano di Calvero, noi vediamo improvvisamente, caduta la maschera di Charlot che ancora a tratti vela di qualche smorfia il viso di Calvero, l'umano volto di Chaplin, il poeta di questo racconto.

Gli entusiasmi da molti manifestati per il 'messaggio' di Chaplin non ci trovano consenzienti se si riferiscono a quel mondo 'letterario' che rappresenta la scorie della sua opera; e, forse, proprio quando egli si impegna a enunciarlo, questo 'messaggio', al di fuori di una ispirazione filmica *pura*, cade nel patetico, nel sentimentale. Come per ogni artista le cose importanti ci sono dette con la massima forza icastica allorché l'espressione si concreta in un linguaggio preciso. Allora ogni parafrasi diviene impossibile perché il discorso poetico vale come discorso in quanto, appunto è poetico: immagini significanti in quella irripetibile forma.

Luigi Chiarini

L'estetica e il cinema

Pruderies lessicali?

> *— Ich merke, mein lieber Herr Subrektor, Sie sind ein wenig sehr stolz, aber doch noch hitziger als stolz, und mich jammert Ihrer Klasse. So oft ein Knabe lacht, muss er den Herrn Subrektor gelacht haben, — et vapulat.*
> **Lessing, *Anti-Goeze*, XI**

A chiusura di una rapida nota dedicata all'esame del recente volume di Carlo L. Ragghianti *Cinema, arte figurativa* (Einaudi, Torino 1952) e apparsa sul primo numero di questa Rivista (*Il contributo di Carlo L. Ragghianti*, in *Rivista del Cinema italiano*, a. I, n. 1, p. 75 sgg.), avevo creduto opportuno spendere alcune parole — non fosse altro che per fornire al lettore un utile, anche se polemico, rinvio — su un articolo pubblicato da Vittorio Stella in una delle nostre più vive e intelligenti rassegne (*Ragghianti e la critica cinematografica*, in *Lo Spettatore italiano*, a. V, n. 6, pp. 256-60). Purtroppo la mancanza di spazio e di tempo (lo scritto mi era venuto tra le mani al momento di correggere le bozze, come avvertivo esplicitamente in calce alla mia nota) mi impedirono un discorso disteso e argomentato: dovetti cioè contentarmi di qualche puntuale accenno e del commento tipografico (talvolta, ammetto, capace di ingenerare confusione: ma non, come vedremo più avanti, in questo caso) di esclamativi e interrogativi, cosicché il poscritto in cui chiudevo la mia veloce polemica con lo Stella si riduceva a non più che una quindicina di righe.

Ora Vittorio Stella mi dedica (sia pure *di rimando!*) una intera colonna di piombo (*Dramma e figura nel cinematografo*, in Riv. cit., a. V, n. 10, pp. 454-455), per confutare dal principio alla fine non solo le obbiezioni mossegli in quello stile conciso che sappiamo, ma anche, e soprattutto, la natura di fondo del mio articoletto. Non era, confesso, nelle mie previsioni di suscitare con le poche righe da me firmate un interesse, sia pure negativo, nei confronti delle tesi (o delle

generiche dichiarazioni di « esigenza », come vuole il mio contraddittore) che vi sostenevo; è legittimo quindi che cerchi, con tanta maggior precisione e serietà, di rispondere alle osservazioni critiche da parte dello *Spettatore*. E veniamo al concreto. Scrive V. Stella: « Importa notare... come egli (cioè il sottoscritto) sia indotto in perplessità dal fatto che Ragghianti ed io (ed anche Ottavio Morisani nel suo chiaro articolo sul *Mondo*) si parli dell'inesistenza « in senso ideale » del problema dell'origine del cinema; cioè che si tenga distinto il fatto tecnico-culturale dell'affinamento di un mezzo di riproduzione, da una necessità espressiva cui l'umanità ha soddisfatto da sempre, con modi analoghi, seppure ci appaiano oggi embrionali, a considerarli nel loro fisico meccanismo; e addirittura stupisca che si alluda a una concettualità del cinema quasi che il discorso logico non possa essere affidato o suggerito da una successione di indicazioni visuali » (p. 454). Fermiamoci un poco su queste parole. Senza dubbio, affermando che « la tecnica è certamente un fatto di cultura, ma è anche contemporaneamente, e *costitutivamente*, un fatto d'arte » (v. la mia nota, l. c., p. 77) io escludevo, ed escludo tuttora, l'inesistenza, « in senso ideale », del problema dell'origine del cinema: giacché accettare la distinzione tra l'elemento tecnico-culturale dell'affinamento di un mezzo di riproduzione e la necessità espressiva cui l'umanità avrebbe soddisfatto da sempre (conformemente ai più rigidi canoni estetici crociani circa la compiutezza dell'*immagine interna* e il carattere pratico dell'estrinsecazione — per cui v. l'*Estetica*, V ed., Bari 1922, p. 122 sgg.) significa rinnegare il valore espressivo *particolare*, e non meccanicamente riproduttivo, delle singole tecniche, cioè, in ultima istanza, in grande misura, il valore conoscitivo dell'arte stessa (se è vero che la scoperta di un nuovo mezzo non è un fenomeno di civiltà meccanica, ma è condizionata e condiziona a sua volta tutta una visione della realtà e della vita: è, in altre parole, un fatto di *dialettica storica*, ove il termine « scoperta » non avrà il significato empirico di *invenzione*, ma di *scelta* e quindi di *uso*). La escludo *in senso ideale* e *in senso reale*, nella misura in cui questi due *sensi* convergono verso un medesimo fuoco, e nella misura in cui, soprattutto, non si può parlare di un *affinamento*, ma della *scoperta rivoluzionaria* di un mezzo, che crea una sensibilità e un gusto nuovi (non è un fatto casuale che il cinema, la cui invenzione risale alla fine del secolo scorso, abbia trovato per la prima volta un fecondo terreno di sviluppo nell'Unione Sovietica del periodo immediatamente post-rivoluzionario): e del resto, anche da un punto di vista strettamente tecnico, si parla senza dubbio a ragione della differenza che intercorre,

ad esempio, fra il *tempo* di un film e quello di uno spettacolo teatrale. Concludendo su questo primo punto, ci permetta lo Stella di insistere sull'accusa (anche se a lui pare trita) di astrattezza dialettica alla fondazione crociana dell'estetica (e non solo dell'estetica). Il mio recensore osserva che l'intuizione crociana è istitutiva di una relazionalità totale nella struttura della coscienza (si veda a p. 455), e respinge l'accusa; ma quando, precedentemente, lo sentiamo discorrere di una necessità espressiva cui l'umanità ha soddisfatto da sempre, con modi analoghi, seppure ci appaiano oggi embrionali, a considerarli nel loro fisico meccanismo, ci pare che questo concetto di *modi espressivi* che da una oscura fase preliminare si vanno sempre più chiarendo col trascorrere dei secoli e dell'umana esperienza (Leibniz!) si lasci sfuggire il senso storico del problema: svolgendo la storia dell'espressione artistica soltanto *a parte subjecti*, evidentemente, non si può comprendere come il cinema sia un'espressione artistica non soltanto diversa, ma nuova rispetto a tutte le altre, e per la diversa e nuova capacità che possiede di comprendere e interpretare la realtà umana, e per il suo nuovo e diverso, *particolare* linguaggio.

Ma forse tutte queste contraddizioni nascono da un equivoco di lettura. Scrive infatti lo Stella: « Il vero è che il ravvisare le matrici dell'estetica contemporanea nella « critica democratica realista di Bielinski, Herzen, Cerniscevski e Dobroliubov », se ha il merito di intravedere prospettive inedite, preclude a lui l'intendimento delle posizioni idealistiche » (pp. 454-455). Veramente, di inedito — in queste righe del mio contraddittore — non c'è che la troppo facile abilità di farmi dire quello che non ho mai detto. Scorro infatti le sette pagine della mia nota, e non trovo nulla che assomigli anche solo lontanamente a quanto lo Stella mi attribuisce; a p. 78, invece, vedo scritto: « E questo tanto più, in quanto non sono soltanto alcuni teorici del film a reclamarla (un'accurata revisione del problema: *n.d.R.*) anzi a iniziarla, ma è un'intera posizione di pensiero che in questi ultimi anni, in particolar modo, va elaborando — pur tra inevitabili sbandamenti e astratte schematizzazioni — una estetica volta a rispondere, appunto, a questa esigenza: *voglio dire il marxismo, il quale, partendo dalle posizioni raggiunte nel secolo scorso dalla critica democratica realista di Bielinski, Herzen, Ceniscevski e Dobroliubov, affonda le proprie radici ecc.* ». E' dunque forse lo stesso dire che la matrice dell'estetica contemporanea è la critica democratica realista ecc., e dire che l'estetica marxista, in via di elaborazione, si rifà alle posizioni raggiunte nel secolo scorso ecc.? A noi, francamente, pare di no. Quindi, se lo Stella ha voluto affermare che per noi l'estetica contemporanea si ri-

solve nella metodologia marxista, ha torto: non abbiamo mai detto questo, perché non ignoriamo che gli sforzi di un Lukàcs, di un Della Volpe — e soprattutto di un Gramsci (anche se in questo caso non si tratta di un filosofo di professione) vanno apprezzati proprio nel preciso mordente ch'essi hanno nei confronti della tematica idealistica in genere e, molto spesso, di quella crociana in particolare. Che se poi egli crede di poter infirmare delle teorie solo perché si richiamano a posizioni e formulazioni vecchie di un secolo (*si richiamano*, si badi bene, ma *sviluppandole enormemente*), allora tutto sarebbe lecito e, per prima cosa, liquidare il crocianesimo reperendone le ascendenze hegeliane, herbartiane e machiste. Ma il marxismo, se non altro, ci ha insegnato a procedere con un po' più di cautela.

Un'ultima considerazione. Nella mia nota avevo riportato un passo dello scritto di Vittorio Stella, commentandolo — come già dissi — *tipograficamente*; eccolo: «... il problema dell'origine del film non esiste, se è vero che il cinema come arte, e, allo stesso modo, anche come prassi e come concetto (?!), per essere opera dello spirito (!), è sempre esistito». Non sono concetti nuovi: intendevo dunque, soprattutto con il secondo esclamativo, sottolineare ancora una volta come la rigida ortodossia alla formulazione crociana dell'intuizione estetica (la notte, appunto, in cui tutte le vacche sono nere) porti addirittura a negare l'esistenza di un problema del linguaggio *autonomo* del cinema (e non presta neppure orecchio a un'altra questione, tuttora aperta: quella circa l'eternità dell'opera d'arte: cioè la sua *astoricità*): gli scogli anche più aspri vengono facilmente superati col ricondurre ogni fatto all'eternità dello spirito (il molteplice all'unità!). Di qui, ripeto, il mio commento esclamativo, che va inteso come diretto all'intera frase, e non solo al termine «spirito». Come crede invece lo Stella, il quale scrive: «Io non stupirò dunque, se, in nome di un «materialismo dialettico» presentato nelle nuove vesti, la sensibilità ortodossa del Chiarini junior, giunga ad adornare di un esclamativo la parola «spirito»: ad ognuno le sue *pruderies lessicali*» (p. 455). Ma crede egli davvero che i marxisti abbiano tanto la coda di paglia nei confronti dell'idealismo? Mi pare, invece, che sia proprio il contrario. «Credo, mio caro signor Vicedirettore, che Ella sia un po' troppo superba, ma forse ancor più irascibile che superba, ed ho quindi compassione della Sua povera classe. Non appena un ragazzo si mette a ridere, Ella pensa subito che si sia voluto far beffe del signor Vicedirettore, e il poverino ce le prende». Anch'io mi ero azzardato a esprimermi un poco irrispettosamente, forse, nei riguardi di una frase uscita dalla penna di Vittorio Stella; egli — come lo Herr Su-

brektor, o signor Vicedirettore, di Lessing — mi ha frainteso, interpretando la mia ironia come la fobia del materialista verso tutto quanto puzzi di spirito: e mi ha voluto punire severamente. Con quale costrutto, giudichi ora il lettore.

Paolo Chiarini

Pubblichiamo questa risposta di Paolo Chiarini a Vittorio Stella avvertendo che essa non rispecchia la posizione della rivista. Infatti se ci trovano consenzienti problemi particolari come quello della nascita del film e del suo linguaggio, non condividiamo l'impostazione generale e perchè consideriamo di grande importanza il contributo dell'estetica crociana anche nei confronti di una critica materialista' (valga il nome di Gramsci per tutti) e perchè nello stesso pensiero idealista si sono posti quei problemi (Gentile) attorno ai quali medita la più recente e consapevole critica: la distinzione dei linguaggi, la tecnica, la storicità dell'arte. Si veda a tal proposito il primo paragrafo della 'Miscellanea' in questo stesso numero. (*n.d.D.*)

Miscellanea

Nel numero scorso di questa rivista, in una nota apposta allo scritto di Guido Aristarco, « Il film e i suoi 'specifici' », mi impegnavo a rispondere alle osservazioni da lui fatte a un mio saggio apparso su *Belfagor* (n. 2, marzo 1952) e intitolato « Spettacolo e film ». Accennavo anche agli appunti mossimi a suo tempo (1950) da Carlo Ludovico Ragghianti in uno scritto (« I problemi artistici e tecnici del film ») ora raccolto nel volume *Cinema arte figurativa*, Einaudi 1952, e da Galvano Della Volpe nell'articolo «Il verosimile filmico » pubblicato nel n. 1, settembre 1952, di questa stessa rivista.

Il Ragghianti da una posizione rigorosamente idealistica, anzi crociana, mi rimprovera di « scarti, e nessi un po' provvisori o latitudinari, questi forse residui delle genericità attualistiche », pur riconoscendo che « il telaio ideale della sua (mia) trattazione è, esplicitamente, l'estetica crociana », per le mie considerazioni sull'importanza della tecnica nell'immagine filmica e sul rapporto di questa con la realtà. Il Della Volpe, da una posizione opposta, quella materialista, osserva che la mia visione critica deriva « formalmente dalla teoria crociana », ma è contraddetta, poi, « felicemente » dall'affermazione che la tecnica è determinante dell'immagine (artistica) e fa parte del processo creativo. E aggiunge: « Sebbene poi questa sua (mia) conclusione ritenga forse, dal cattivo esempio crociano un significato più psicologico che gnoseologico, come quando sostiene che 'l'artista realizza dal fantasma l'immagine attraverso la tecnica, che fa parte anch'essa del *contenuo* e come tale è *fonte di ispirazione*' ».

Preso da due opposti fuochi e da così grossi calibri non avrei che da chiedere la resa con quell'onore delle armi che, del resto, entrambi gli avversari mi hanno in precedenza e con generosità concesso; senonchè mi par giusto di rendere conto di queste mie 'contraddizioni' e 'cattivi esempi' e 'scarti' — secondo i due differenti punti di vista — rispetto all'estetica crociana, sopratutto per chiarire la mia posizione critica nei confronti dell'arte del film, che è il problema di cui mi interesso.

Tale posizione potrà peccare di empirismo e portarmi conseguentemente a contraddizioni e scarti più o meno felici o deplorevoli in quanto si fonda e si viene chiarendo e dal continuo contatto con le opere cinematografiche e da un'esperienza diretta nella creazione filmica. Fatti questi che mi portano a rivivere nel concreto esercizio della critica e dell'attività creativa quel telaio ideale estetico e ad adeguarlo alle esigenze che mi si presentano quando nella sua rigidità non mi è di ausilio alla soluzione dei problemi che da tali esigenze derivano. Del resto anche sul piano della filosofia dell'arte (e io filosofo non sono anche se alla filosofia oltre che all'esperienza chiedo i lumi) si pongono, seppure in maniera diversa e oltre i limiti della comprensione dell'opera artistica, gli stessi problemi specifici: l'autonomia dei linguaggi, la tecnica, il rapporto arte-realtà. Talchè nelle 'genericità attualistiche' mi è stato dato di trovare conferma a talune soluzioni che l'esperienza mi suggeriva, come nel pensiero materialista e particolarmente nei contributi allo studio dell'arte di Antonio Gramsci e di Galvano Della Volpe (col quale concordo su punti fondamentali della sua concezione dell'arte del film, che sono poi in contrasto con la critica marxista corrente e non solo sulle gazzette e le riviste specializzate) ho riscontrato coincidenze con soluzioni che l'analisi dell'opera filmica mi prospettava.

Sicchè il mio pensiero si è venuto

e si viene chiarendo senza dubbio al di fuori di un rigore filosofico (e i rimproveri che autorevolmente mi sono mossi hanno un giusto fondamento), ma con una continua aderenza allo specifico problema (quello del film) che è al centro della mia attività critica. E mi conforta la concorde ammissione, da orientamenti filosofici così opposti, che alla comprensione del fatto filmico e delle singole opere questo mio 'empirico' metodo porta un contributo di una qualche utilità. Il che mi pare significa che su un piano critico le differenti estetiche — partecipi di un organico sistema di pensiero — se hanno il grande pregio della logica coerenza, lasciano, purtuttavia, irresoluti certi problemi o non ne dànno una soddisfacente soluzione rispetto ai fenomi artistici, i quali, del resto ne propongono sempre di nuovi.

Il mio modesto contributo non è, dunque, nel chiarimento di questioni filosofiche *stricto sensu*, ma in quella riflessione storica, sui problemi che la arte del film viene via via proponendo, al di fuori di ogni metafisica e ogni assolutismo logico su un terreno che vorrei dire 'scientifico' se la parola non suonasse troppo alta, ma significasse solo validità, ai fini del particolare studio critico, di quei 'concetti empirici' che tanta filosofia considera degli 'pseudo-concetti'.

Per questo può darsi che mi avvenga di contraddire su taluni punti quel telaio ideale dell'estetica crociana che è alla base della mia indagine critica e che, in conseguenza, mi capiti anche di contraddirmi — è un diritto che credo dovrebbe rivendicare ogni persona pensante —, ma anche per questo mi resta impossibile 'fare salti' e dismettere sistemi di pensiero come fossero abiti usati e non piuttosto procedere con quella cautela e quel rispetto che la meditazione filosofica da una parte e l'esperienza storica dall'altra — nel caso i film e l'attività creativa — impongono più che suggerire.

Questa più che una risposta alle osservazioni del Ragghianti e del Della Volpe sulla mancanza di un rigore filosofico da parte mia (una risposta avrebbe implicato una discussione di ordine filosofico alla quale per quanto ho detto sono impreparato) è una spiegazione che vuole giustificare la mancanza di un tale rigore con un'esigenza di adesione ai fatti artistici. E, in effetti, quando ho parlato della tecnica come *fonte di ispirazione*, per fare un esempio, mi sono basato su esperienze artistiche da Dante a Valery a Gauguin a Chaplin e così per l'affermazione dell'apporto creativo dell'attore nel film — che il Ragghianti mi rimprovera — e che non contraddice quella del regista - autore e per le altre sul valore de montaggio, sulla fusione delle tecniche e così via. Sicchè le contraddizioni verrebbero dalle opere: questo assurdo mostra, mi pare, la difficoltà dei sistemi di superare le apparenti contraddizioni della realtà.

*

All'Aristarco devo una risposta più particolareggiata, ma purtuttavia più breve in quanto in uno degli 'Argomenti' che vengo pubblicando sulla rivista da lui diretta ('Cinema nuovo' n. 6 1° marzo 1953) ho in parte confutato le sue obbiezioni: per non ripetermi e per comodità del lettore riporto quello scritto al quale mi preme aggiungere un chiarimento non tanto sulle questioni marginali e secondarie quanto sul punto centrale di divergenza. E il punto è questo: l'Aristarco sulla falsariga dell'estetica crociana, afferma non potersi parlare di 'specifico linguaggio del cinema' mentre io sostengo il contrario.

Uno degli argomenti dell'Aristarco, il principale, è che 'inquadratura e montaggio, uso di diversi piani, esistono anche nella musica, e nella poesia, e nella letteratura narrativa, e nello stesso teatro, come hanno, a esempio, dimostrato Adler e Spottiswoode. 'E, in verità, mi sembra un argomento assai debole e, con tutto il rispetto ai due esimi grammatici, mal puntellato. E' un grosso errore come 'è uno sproposito, se ha la pretesa di valere nel suo proprio ed esatto significato, ogni termine musicale che si usi in una critica di arti figurative, od ogni termine pittorico a cui si ricorra nella critica letteraria'. (Gentile). Il quale Gentile, a proposito dei *generi letterari* e, per analogia, della distinzione delle arti scriveva: 'E' un teorizzamento di esperienze storiche, generatore di categorie alle quali non può rinunziare, neanche volendo, il pensiero che di tali esperienze non si può spogliare, e delle qua-

li il pensiero farà buon uso sempre che a siffatte categorie conservi l'elasticità essenziale a concetti che nella storia vengono via via modificandosi insieme con tutto il sistema di pensiero di cui fanno parte'. Verità tanto più piena per chi, estraneo ad ogni metafisica teologizzante, farà coincidere tutto il pensiero con codesta sua storicizzazione.

Icasticità, intraducibilità, essenziali all'immagine artistica sono il proprio di ogni linguaggio che non consiste, è vero, nelle grammatiche o retoriche: non basta scrivere in versi per essere poeta o mettere correttamente colori sulla tela per essere pittore o combinar note secondo le regole del contrappunto e dell'armonia per essere musicista o fissare su una pellicola un'azione secondo le buone norme del mestiere per essere regista, ma è anche vero che l'arte è tra l'altro coscienza e conoscenza dello specifico linguaggio in cui l'artista si esprime.

Ed ecco, ora, il pezzo di 'Cinema nuovo'.

*

In un recente scritto operavo una distinzione tra spettacolo e film in base all'analisi delle opere più significative nella storia del cinema. Questa distinzione si fondava esclusivamente sulla esperienza che ci viene dal diverso impiego del cinema come mezzo di 'comunicazione' e di 'espression'. La macchina da presa, infatti, da una parte si è inseritta nella tradizione dello spettacolo, al quale ha apportato la ricchezza dei suoi mezzi, dall'altra ha svolto quella che è la sua fondamentale e specifica possibilità espressiva, insita nel realismo dell'immagine fotografica in movimento, oggi anche sonora.

Avvertivo in quello scritto come una tale distinzione non pretendesse di stabilire dei 'generi', ma piuttosto servire di guida e orientamento all'indagine sull'autonomia espressiva del film nei confronti dello spettacolo al quale concorrono testo letterario, recitazione, scenografia ecc. a cogliere insomma, una tendenza. E certo fra i due poli opposti (*L'uomo di Aran*, per esemplificare, e l'*Amleto*) vi è una gamma infinita di combinazioni: anche nello spettacolo il film introduce le possibilità realistiche della fotografia e raramente il film stesso è mondo dalle convenche si ha oltre quella che si fa, non va zioni dello spettacolo. Spesso la finzione scenica resta limitata alla vicenda e ai personaggi, infrangendosi l'unità di luogo e di tempo del teatro e sostituendosi la scenografia con la realtà: una vera strada, il mare vero, la campagna, un'officina ecc. Sotto l'influenza dello aspetto, diciamo così, documentario del cinema, si è giunti anche a sostituire in molti casi gli attori con persone prese dalla vita e che rispondessero meglio, figurativamente, al personaggio della storia. (L'osservazione del Bàlazs che la macchina da presa coglie la faccia presi a sè, teorizzati poi, come 'specifico filmico'. Movimento e lavoro di scavo, sopratutto in senso formale, che ha avuto la sua straordinaria impordimenticata. Per la stessa ragione Zavattini proponeva il film su Caterina Rigoglioso — la madre che per miseria abbandonò il bambino — interpretato dalla Rigoglioso medesima e ha ideato il film di confessioni delle attrici in cui ognuna delle protagoniste è se stessa e non interpreta un personaggio). Sempre finzione questa, anche se più sottile, ma implicito riconoscimento dell'essenziale valore documentario del cinema, sia in senso figurativo, non pittorico ma proprio del realismo fotografico, che sonoro.

Osservavo ancora, nel saggio che ho citato, come da parte di un movimento ben individuabile (portato all'esasperazione da certe correnti d'avanguardia) si fosse puntato sulle possibilità espressive della inquadratura e del montaggio tanza e che ha influenzato tanto la tendenza spettacolare del cinema che quella più propriamente filmica. Un tale formalismo si avverte anche nei grandi film realistici di Eisenstein e Pudovchin: questi lo ha denunciato esplicitamente seppure poi, per liberarsene anzichè progredire è ritornato su posizioni arretrate rispetto alle precedenti.

Alla luce di tali osservazioni mi sembrava di aver individuato in alcuni film del neorealismo italiano la punta più avanzata di tutto il cinema dei nostri giorni. Scorgevo in essi l'eredità delle più significative esperienze del passato, fuse in un'intuizione originale: l'esplorazione della realtà che ci circonda, non mediata attraverso una elaborazione *letteraria* (anche se in vista della sua realizzazione cinematografica), e le conseguenti convenzioni spettacolari, ma

diretta e immediata attraverso la macchina da presa.

E' chiaro che a questa stregua *L'Enrico V* di Olivier, il *Miciurin* di Dovzhenko e *La terra trema* di Visconti non possano essere considerati su uno stesso piano e come espressione di un 'terza fase', solo perchè tutti e tre i film contraddicono a un astratto e formalistico concetto di 'specifico filmico' e non rientrano nel quadro di quel 'cinema cinematografico', passione, vita e ideale di tutti i dilettanti cineasti e critici a 'formato ridotto ». Se *L'Enrico V* e il *Miciurin* hanno la loro piena legittimità nello spettacolo (e non è di rilievo il fatto che uno si basi su un testo poetico e l'altro su una biografia storico-letteraria, ma se mai la particolarità che nel *Miciurin* vi è la contaminazione col film nel realismo cinematografico della natura che giuoca un ruolo importante, se non predominante) l'opera di Visconti, *La terra trema*, si pone decisamente sul piano del film, nel senso che ho sopra accennato, in quanto sorge senza mediazione 'letteraria' o di 'interpreti' direttamente da quello che è la realtà esplorata e dal fondamentale documentarismo del cinema trae, appunto, la sua forza espressiva.

Obiettarmi come ha fatto l'Aristarco che l'*elaborazione creativa della realtà* è lo 'specifico' di tutta l'arte non mi pare giusto e mi fa sorgere il dubbio di non essere stato sufficientemente chiaro. Io, infatti, analizzavo il procedimento creativo del film nei confronti dello spettacolo: per questo l'elaborazione è precedente alle riprese (testo letterario, scenografia, scelta degli attori ecc.) sicchè la macchina da presa si trova non di fronte alla realtà, ma a una finzione, mentre nell'altro caso la elaborazione avviene attraverso le riprese e le fasi successive, sicchè il fotogramma porta il sigillo squillante della realtà.

Non è senza conseguenze che quei volti siano i veri volti dei pescatori di Acitrezza, delle loro donne, dei loro figli; che quelle case siano le loro case; quelle barche le loro barche, il mare il loro mare. Non è senza conseguenze che quei rintocchi mattutini di campane, quelle voci, quel fruscio delle onde siano il reale ambiente sonoro del paese e quelle parole e frasi dialettali siano il linguaggio vivo, diretto di quella gente. Tant'è che i critici più attenti hanno osservato giustamente che i limiti del film sono ancora in quell'artificio che gli proviene dall'influenza letteraria (Verga) e da talune preoccupazioni di struttura narrativa. Con tutto ciò *La terra trema* nonostante e anzi proprio per questo fondamentale documentarismo è il meno *naturalistico* nei nostri film neorealistici, quello che ha una maggiore unità e coerenza di stile, come a dire quello in cui si esprime più fortemente una personalità di artista. E' nel film, infatti, che li regista si identifica con l'autore dell'opera, nella quale si esprime unicamente il suo mondo.

Molti sono i problemi da approfondire: sopratutto come la tecnica (nel caso specifico quella cinematografica) non entri nella creazione artistica come fatto pratico di fissazione di un astratto fantasma interiore, nè qual giuoco formalistico in quanto fine a se stessa, ma ne costituisca parte essenziale: la scelta dei mezzi espressivi e il loro particolare impiego (ogni artista, anzi ogni opera ha la *sua* tecnica o, meglio, un singolare uso della tecnica) è in funzione del mondo morale dell'artista. Il mezzo si identifica col fine: il linguaggio è inseparabile dal contenuto.

In questa breve nota, già troppo lunga, si voleva solo chiarire quella distinzione tra film e spettacolo da cui si è preso le mosse per uno studio più ampio che si spera di poter portare a termine.

(E' necessario avvertire che il termine 'spettacolo' è qui preso in un significato particolare perchè in un senso più vasto e nella comune accezione anche *L'uomo di Aran* è spettacolo?).

L. C.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma N. 2689 del 24-4-52
Tipografia « Alveare » - Roma, Via Plinio, 15-d - Marzo 1953